# *cahiers du* CINEMA

*Pasolini*
*Mizoguchi*
*Lang*



*numéro* 169 *août* 1965

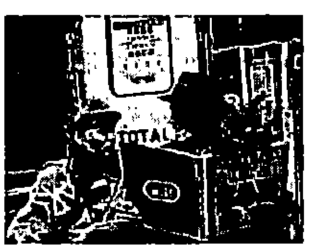
*« ... J'essaie de voir,
à travers les œuvres, les mouvements
multiples qui les ont fait naître et ce
qu'elles contiennent de vie intérieure ;
n'est-ce pas autrement intéressant
que le jeu qui consiste à les démonter
comme de curieuses
montres ? » Claude Debussy.*

# cahiers du CINEMA

N° 169 AOUT 1965



Fritz Lang : Das Testament von Dr. Mabuse, « l'intellectuelle ».




Jean-Luc Godard : Pierrot le Fou, Anna Karina et Jean-Paul Belmondo.



CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

# le cahier des lecteurs

## Pour un dictionnaire

« ... A ma réticence lors de la parution du premier numéro de votre nouvelle série a vite succédé une admiration enthousiaste pour le luxe de la présentation. La couverture est excellente. En ce qui concerne l'intérieur, la taille et le nombre des photos augmentent considérablement l'intérêt que l'on prend à lire les articles. Après la forme, le fond. Je crois que l'un des grands reproches que l'on vous adresse le plus souvent est le suivant : la plupart des critiques de films sont hermétiques, trop difficiles à suivre. Soit. Mais je considère personnellement que cela est plus profitable au lecteur qu'une petite critique bien tranquille, du genre de celles de XXX. Constatons en effet que si l'on parcourt une critique de XXX on peut se faire une vague idée du film. Au contraire, si l'on parcourt une critique des *Cahiers*, on n'y comprend strictement rien. Conclusion : une critique des *Cahiers* ne doit pas être parcourue, elle doit être lue lentement, attentivement, intelligemment. De la rencontre de ces deux intelligences (celle du critique et celle du lecteur) peut et doit jaillir la compréhension du film analysé.

Je lis les *Cahiers* depuis deux ans et je commence à être familiarisé avec votre équipe. Mais cela n'est pas suffisant. Pourquoi ne consacreriez-vous pas l'un de vos prochains numéros à une présentation de votre équipe au grand complet, une sorte de « dictionnaire des *Cahiers* » avec photos et bref curriculum vitæ pour chacun d'entre vous ?

Je voudrais terminer en ajoutant que j'approuve votre « esprit de chapelle » : sans chapelle il ne peut y avoir de passion. Or la passion est nécessaire au cinéma. Et quand l'auteur que vous défendez envers et contre tout et tous s'appelle Jean-Luc Godard, je ne peux m'empêcher d'approuver votre attitude : *Alphaville* est l'un des plus beaux films que j'aie vus... ». — Alain PHILIPPON. 63, quai National. PUTEAUX (Seine).

*Votre requête, il va sans dire, nous va droit au cœur, mais nous aurions trop peur, en y cédant, de succomber au culte dangereux de la personnalité, travers qui nous est bien étranger...*

## La Section et les jeunes filles

« D'habitude lorsque vous recevez des lettres, vous vous attendez à des critiques. Pour cela je me réfère au Cahier des Lecteurs. Eh bien je vais peut-être vous décevoir ou vous faire plaisir, je ne sais... Je vous écris pour vous remercier et vous féliciter. J'ai beaucoup aimé votre critique de *La 317e Section*. Je suis une fille et peut-être jugerez-vous que je suis mal placée pour juger un film si viril. Cependant je l'ai apprécié. Je ne suis certainement pas une cinéphile de votre valeur mais je vais beaucoup au cinéma et je pense que je peux juger un film (sans prétention) plus ou moins bien. Souvent je suis en désaccord avec les critiques des *Cahiers* ou je ne comprend pas ; mais la vôtre m'a touchée (pas émue mais elle a su répondre à ce que j'ai ressenti). J'ai compris toutes vos références littéraires, presque toutes celles cinématographiques (je n'ai pas tout vu). Peut-être allez-vous rire de ce que je vais vous dire mais pour moi cela représente une valeur certaine. Mon père a fait la guerre d'Indochine et quand il a vu *La 317e Section*, il a eu l'impression de la revivre. Lui aussi a participé à un itinéraire et c'est bien la première fois qu'il trouve que la guerre est bien décrite. Pour lui, ce n'était pas du cinéma. Il me donnait en comparaison certains films où le cinéma passait avant la vérité. Je vais prendre un exemple précis.

Souvent au cinéma les combats de rue sont représentés avec des tas de figurants sur l'écran. Alors que dans un véritable combat de rue on ne voit personne. Je ne suis peut-être pas très claire mais j'espère que vous avez compris ce que je voulais dire. Vous parlez de l'*Américain bien tranquille* de Mankiewicz. Il y a déjà longtemps que je l'ai vu, mais le film m'avait plu. Pourtant il me semble qu'il avait été très mal accueilli.

Je reviens à ma première idée. Mais je ne peux rien dire de plus sur *La 317e Section*. Vous avez tout dit et fort bien dit. Je pourrai être banale et plate (ce qui serait faire un mauvais cadeau à ce film). » — Michelle COUDEN.

*Pierre Schoendoerffer, gageons-nous, serait, autant que nous-mêmes, ravi d'une adhésion si spontanée et si réfléchie.*

## Franchie la ligne

« ... Nombreux sont les mérites des *Cahiers* actuels, je veux dire par leur matière aussi bien que par leur manière : je vous en félicite donc bien sincèrement. Laissez grincher les grincheux, envier les envieux, ricaner les ricaneurs, et ne cherchez pas à concilier les inconciliables, car c'est en restant fidèles à vous-même que vous aurez davantage de chances de convaincre vos lecteurs, comme d'en gagner de nouveaux. Parmi les reproches qui vous sont adressés, il en est un toutefois qui me semble dicté par une grande mauvaise foi : celui de sectarisme excessif, de fidélité inconditionnelle à certains auteurs. En lisant vos derniers numéros, on peut remarquer bien au contraire (que l'on s'en réjouisse ou non, et pour ma part je vous approuve sur ce point particulier) que vous n'avez pas hésité à exprimer vos réticences en face des œuvres récentes de Preminger et Minnelli, bien décevantes en effet. Par ailleurs, vous avez défendu des films signés de noms qui ne passent pas pour être parmi ceux que vous chérissez le plus : outre l'admirable *Lilith* (Rossen), on pourrait citer *Os Cafajestes* (Guerra), *La ragazza* (Comencini), *Love With the Proper Stranger* (Mulligan), *Le Monde sans soleil* (Cousteau), *La Femme du sable* (Teshigahara), *Rio Conchos* (Douglas), *The Night of the Iguana* (Huston), *The Circus World* (Hathaway), *The Thin Red Line* (Marton), *La Bourrasque* (Bassov), *Danse macabre* (Dawson), *Le Journal d'une femme en blanc* (Autant-Lara), *A l'Ouest du Montana* (Kennedy), etc. Cet état de fait me semble sain et positif, si j'ose dire. Je voudrais vous féliciter également d'avoir dégonflé sans complaisances diverses baudruches, de *L'Insoumis* à *The Killers* en passant par le sinistre *Goldfinger*, et de ne point vous être gavés (le Conseil des Dix en témoigne) de ce brouet inodore, académique et sans saveur, qui a nom *L'Arme à gauche*. Car à quoi bon refaire aujourd'hui, et en France, même dans le cadre du pur cinéma de consommation, ce qui a été mieux fait, il y a trente ans, et en Amérique ?... Un remerciement particulier, au passage, pour votre somptueux et passionnant ensemble sur Sternberg, ainsi que pour votre présentation originale du compte rendu de Cannes : ces petits entretiens sont bien agréables à lire...

Une question pour finir : Monsieur Biesse et Monsieur Biette sont-ils les deux facettes d'une seule personnalité humoristico-critique ? Mais peut-être suis-je indiscret... » — François-Joseph CHAVIGNIER. RUEIL (S.-et-O.).

*Il est aussi agréable, parfois, d'être lus comme nous souhaitons l'être. Il nous semble ainsi important de signaler à l'attention certains films signés de noms moins prestigieux que ceux que nous louons d'habitude : tout récemment encore, il convient d'avoir vu le remarquable film d'Alexander Mackendrick,* High Wind On Jamaica, *dont les qualités seront vantées plus en détail dans le prochain numéro des* Cahiers. *Quant à votre question indiscrète, disons que Biesse et Biette sont* physiquement *deux, quand bien même, parfois, leur esprit est étrangement un. — Jean-André FIESCHI.*

# LE CONSEIL DES DIX

**COTATIONS** ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

| | Jacques Bontemps (Cahiers) | Jean Collet (Télérama) | Jean-Louis Comolli (Cahiers) | Michel Cournot (Le Nouvel Observateur) | Michel Delahaye (Cahiers) | Jacques Doniol-Valcroze (Cahiers) | Jean-André Fieschi (Cahiers) | Jean-Luc Godard (Cahiers) | Claude Ollier (Cahiers) | Jacques Rivette (Cahiers) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Cyclone à la Jamaïque** (A. Mackendrick) | ★★ | | ★★★ | | ★★ | | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★ |
| **Le Sillage de la violence** (Robert Mulligan) | ★★★ | | ★★ | | | | | | ★★ | ★★★ |
| **Le Knack** (Richard Lester) | ★★ | ★★ | ★★ | ★★★ | ● | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★ |
| **Une fille dans la bataille** (Irving Lerner) | | ★ | | | ★★ | | | ★★★ | ★ | ★★ |
| **Le Justicier de l'Ouest** (Edward Ludwig) | | | ★ | ★★ | | | | | | |
| **Quand la terre s'entrouvrira** (Andrew Marton) | | | | | ★ | | | | | ★ |
| **L'Enquête** (Gordon Douglas) | | ★ | ● | | ★★ | | | | ★ | ● |
| **Les Poupées** (Risi, Comencini, Bolognini, Rossi) | ★ | ● | | ★ | ● | ★ | ★ | ● | ★ | ★★ |
| **Le Prix d'un meurtre** (Donald Siegel) | ● | ★★ | | ★ | | ● | ● | | ● | ★ |
| **36 heures avant le débarquement** (G. Seaton) | | | | | ★ | | | ● | | ★ |
| **Le Fauve est déchaîné** (Earl Bellamy) | | | | | ● | | | | | ★ |
| **La Maison de Mme Adler** (Russell Rouse) | | ● | | | | | | | | ★ |
| **La Grosse Caisse** (Alex Joffé) | | ★ | | | ● | | ● | ● | | ★ |
| **Le Mors aux dents** (Burt Kennedy) | ● | | | | ★ | | ● | | ● | ● |
| **Dernier Tiercé** (Richard Pottier) | | ● | | ● | | | | | | |
| **Deux fiancés sur les bras** (Jack Smight) | | | | | | ● | | | | ● |
| **Guerre secrète** (C.-Jaque, Young, Lizzani) | | | ● | ● | ● | | ● | ● | | ● |
| **La Chatte au fouet** (Douglas Hayes) | ● | | ● | ● | | ● | ● | | ● | ● |
| **Furia à Bahia pour OSS 117** (André Hunebelle) | ● | ● | ● | | | ● | ● | ● | | ● |
| **Merveilleuse Angélique** (Bernard Borderie) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | |




Ce petit journal a été rédigé par Jacques Bontemps, Jean Collet, Jean-Louis Comolli, Gérard Guégan, Axel Madsen, Louis Marcorelles, Jean-Claude Missiaen, Morando Morandini, Luc Moullet, Claude Ollier, Michel Pétris, Claude-Jean Philippe et Georges Sadoul.


Howards Hawks : Redline 7000, Idell James et James Caan.

## En course

Dernière vague américaine : la course automobile. Derrière Howard Hawks, mais avant John Frankenheimer, John Sturges, dont la satire du western, *The Hallelujah Trail*, est le succès du mois à New-York, a sauté dans les bolides, en compagnie de Steve McQueen, Sterling Moss et quatre caméras Technicolor et Panavision. Les extérieurs du *Day of the Champion* ont commencé le 1er août au Nürnbergring en Allemagne et des prises de vues sont prévues sur les pistes françaises, anglaises et italiennes. Moss est le conseiller technique et Jack L. Warner le bailleur de fonds.

Entre-temps, Hawks achève le montage de *Red Line* 7000 pour Paramount. Ses acteurs sont des jeunes semi-professionnels du sport automobile et des comédiens amateurs de voitures de course : James Ward, Norman Alden, et les filles Gail Hire et Laura Devon.

Le départ du *Grand Prix* de Frankenheimer est prévu pour le 1er septembre dès que sera fini *Seconds*, avec Rock Hudson et Jeff Corey, pour Paramount. Tous les extérieurs du *Grand Prix* seront tournés au Mans. — A.M.

## Les jeux de la nuit

Le sixième film de W.H. Khouri, et à ses dires, son vrai premier film, les autres n'ayant été qu'apprentissage et exercices de style, est de ces œuvres qui s'engagent avec réticence, louvoient, cherchant leur rythme spécifique et le lieu d'élection de leurs héros: deux types partent à l'aventure dans les night-clubs de Sao-Paulo, en ressortent bredouilles, raccrochent par hasard des call-girls et s'enferment avec elles dans l'appartement d'un ami.

Le lieu ainsi trouvé après une demi-heure de film, les deux autres tiers se jouent désormais bien plus sur la durée que sur l'espace. D'abord, l'espace en tant que topographie est réduit à sa plus simple expression : tout se déroule entre quatre murs. Ensuite, le rôle de l'espace comme instigateur, ou révélateur, d'événements plus ou moins improbables, est rigoureusement nul : rien n'arrive que de très banal, les figures formées par les quatre partenaires sont hautement prévisibles et l'on comprend tout de suite, sitôt la porte verrouillée, que rien ne se produira que de très ordinaire.

Tout vaut en revanche par sa relation avec la durée uniforme qui régit ces quelques heures de « détente ». Tout *traîne*, se liant et se défaisant dans l'opaque et le ralenti, à vau-l'eau. Ce n'est pas de l'ennui qu'il s'agit dans cette aventure, ni du manque d'imagination de personnages bornés ou blasés, mais de leur capacité douloureuse à ressentir l'inaccessible. Car jamais la limite n'est transgressée. A tout moment ici, à l'inverse de ce qui se passe dans les films de von Sternberg, dont W.H. Khouri est d'ailleurs le grand admirateur et ami, le devenir immédiat, ramené dans la conscience des êtres à l'instant présent, s'effrite et se dissout, aspiré, englouti par une matière compacte, neutre, invisible, dans laquelle se « prennent » les corps et les objets. Un réseau à fine trame se tisse autour des cloisons, des meubles, des faisceaux de lumière, annihilant toute velléité de reprise et de reconquête : cette suspension prolongée de l'orientation de la durée se communique aux gestes, aux déplacements et aux mimiques, à leur tour englués et soumis à une néantisation dont le processus, habilement mis en branle et suivi en continuité, n'est guère rompu qu'une fois par un effet d'anamorphose assez malencontreux. Avec la coloration blafarde de l'aube, on renoue doucement avec le « cours des choses » : visages et objets toutefois ne se libèrent qu'à demi, les corps se meuvent plus souplement, mais engourdis encore, marqués par l'épreuve, et un sourire fugitif, nouveau, signale dans les dernières images la délicate modification.

Autour du *figement*, W.H. Khouri a monté un film incessamment mobile, modulé, dans la réussite duquel les quatre interprètes, dirigés avec adresse et sûreté, prennent une part prépondérante : Mario Benvenuti et Gabriele Tinti et leurs éphémères compagnes de jeu : Odette Lara et Norma Benguell, la pudique héroïne d'*Os cafajestes*. - C.O.

W.H. Khouri : Les Jeux de la nuit, Norma Benguell.




Buster Keaton dans Pajama Party.

## Buster en pyjama

A 70 ans, Buster Keaton commence une nouvelle carrière auprès du public le plus jeune, jouant dans quatre de ces petits films avec Frankie Avalon, qui, jusqu'ici, étaient reconnaissables à cause des mots « beach » ou « party » dans leurs titres. Pour Keaton, la série débuta avec *Beach Blanket Bingo*, suivi de *Pajama Party*. Depuis, il a joué dans deux films encore inédits : *How to Stuff a Wild Bikini* et *Sargent Deadhead*. Le mois prochain, il commence *Pajama Party in a Haunted House*, un film qui, comme les autres, exploite innocemment et avec une bonne humeur somme toute assez rafraîchissante les dernières idiosyncrasies adolescentes.

Mais ce n'est pas tout. American International Pictures, la firme productrice de ces bandes, annonce la mise en chantier d'un film dont Keaton sera la vedette, « pour le 50e anniversaire des débuts du comique ». (Comme si Keaton avait commencé à 20 ans).

A.M.



Jean-Luc Godard : Pierrot le Fou, Anna Karina.



Jimmy Karoubi et Anna Karina.

## Plein Sud

Non loin de la Chartreuse du Mas Vieux, découverte par Pierre Nioxe (vous savez, le personnage de « L'homme pressé », le très beau et irritant roman de Paul Morand), J.-L. G. met en ordre son dixième film. Pas de titre encore, à moins que ces deux essais (*Pierrot le Fou, Le Démon de onze heures*) ne vous satisfassent. Lequel choisira-t-il ? Rendez-vous sur les écrans, à la rentrée. Mais reprenons plutôt le fil de notre petite histoire. Nous sommes le 6 juin. Le dimanche de la Pentecôte, et paradoxalement le jour J.

La veille, au sommet d'un immeuble blanc de la presqu'île de Giens, un Belmondo, hâve et mal rasé, répète dix fois, sur tous les tons possibles : « *Belle et grande mort pour un petit homme* ». N'essayez pas d'en (sa) voir plus, Maître Coutard vous réprimanderait. Karina, longue fleur rouge, passe. C'est à elle. Téléphonera-t-elle ? Je l'ignore. Toujours est-il qu'elle confie : « *Tu pourras me caresser où tu voudras... mais viens vite* ». Fin. Ce soir, prévient un tableau noir, on boira c'on ce le dise.

Le lendemain, de 11 h à 13 h, long entretien avec Jean-Luc Godard. Je ne suis peut-être pas fortiche mais du film présent, je dois l'avouer, nous ne parlerons que dix minutes. En revanche, nous nous livrerons à un véritable panorama de la chose cinématographique. Deci, de-là, quelques surprises. Sur Rouch, cette opinion : « *La Punition*, c'est une erreur que j'aime beaucoup... Le négatif de *La Pyramide humaine*... Le Rouch des *Quartiers de Paris* est magnifique. Il prouve la mise en scène. » Et sur le Nouveau Roman : « J'arrive pas à les lire. Cela dit, je trouve beau qu'ils les écrivent. Ça me touche qu'ils aient envie de faire ça plutôt qu'autre chose. »

Mais Comolli, pour son *Petit Journal*, souhaitait sur le tournage des renseignements précis. Au moment de les mettre en forme, je me rends compte de leur minceur et de leur peu de rigueur. Suffiront-ils ? Probablement pas. Et c'est tant mieux, car ainsi le mystère demeure entier. J'allais oublier. Fidèle à ma méthode, je ne réécrirai pas ces quelques mots. Il me plaît que le ton, à travers eux, demeure.

— Pour en revenir au film, vous le tournez entièrement ici ?

— Encore une semaine ici. Deux semaines théoriquement à Porquerolles. Une semaine entre Marseille et Paris. Puis deux semaines encore là-haut.

— Il est filmé chronologiquement ou...

— Non, on peut pas. On commence par la fin... la descente vers le Sud.

— A part Belmondo et Karina, quels sont les autres acteurs ?

— Belmondo, Karina... Y a Dirk Sanders qui fait un rôle. Il réglera un peu deux chansons dansées. On travaillera ensemble. Y aura beaucoup de musique. Les deux chansons dansées de Bassiak. Une de... Sanders joue le rôle d'un type qui profite de sa troupe de danse pour mener des activités de trafiquant. Ça le justifie un peu. Et puis qu'est-ce qu'il y a ? Un sketch avec Devos. Ben... Belmondo rencontre Devos au bord de la mer, qui se met à lui raconter une histoire. Belmondo lui demande son nom, l'autre lui répond : Devos.

— Il est quoi Belmondo là-dedans ?

— C'est un type qui quitte sa vie à Paris. C'était un speaker. Et comme il avait raconté une histoire, il est renvoyé... Il rencontre une fille qu'il a connue, et, comme il n'est pas tellement heureux chez lui, il plaque tout.

— Cela dit, une des situations du roman, c'est qu'il soit dupé par la fille.

— Ah, oui, ça, il le sera continuellement. C'est-à-dire, elle sera à des moments vraiment sincère. Elle existe beaucoup plus que l'autre. C'est vraiment le genre de fille... Comme Seberg dans *A bout de souffle*... On ne saura pas qui ils sont, ce qu'ils pensent. On les verra faire des choses mais on ne saura pas très bien...

— Vous tournez en couleur ?

— Ben oui, mais les couleurs seront plus douces que dans *Le Mépris*. Toujours franches mais un peu moins éclatantes. C'est un autre procédé : le Techniscope qui déforme moins les lignes.

— Après *Bande à part*...

— Ce pourrait être la suite de *Bande à part*. En Amérique du Sud, Samy et Anna se sont quittés. Lui s'est marié, elle, on sait pas ce qu'elle est devenue. Et puis, quelque huit ans après, un jour, ils se retrouvent.

— La fin prophétique de *Bande à part* devient réalité.

— Pas exactement quand même, puisque ça recommence à Paris et non à Buenos Aires.

— Cette idée de suite, elle vous est venue au début ou en cours de tournage ?

— Maintenant... C'est le même genre de personnages. Pierrot et Colombine.

— Ce sera encore une trahison du modèle, du roman noir américain ?

— Complètement... On oublie cependant que ces romans ont plus de charme et de poésie en américain qu'ils n'en ont en traduction. Y a des choses très jolies sur le dialogue... Les types qui écrivent ces romans sont d'ailleurs pas mal. J'ai connu Lionel White. On aurait dit un personnage de Faulkner.

— On dit souvent qu'il n'y a pas de films policiers, en dehors des américains, et que même *Touchez pas au grisbi* n'est pas du meilleur Becker.

— Le seul vrai film policier français, c'est *La Nuit du carrefour*. Et c'est Simenon et Renoir. Chose curieuse, ça n'a pas marché. Les gens s'ennuyaient. C'est parce qu'il y a un modèle, et si vous traitez différemment un crime, eh bien les gens sont déçus. Au cinéma, on a tellement l'image de la voiture... je ne sais même pas si je ne vais pas le faire dans ce film plutôt que de prendre une voiture de police, une 404 noire avec des gendarmes à casquette. Par rapport au cinéma, c'est d'abord moins joli, et puis ça ne vaut pas la grosse voiture américaine avec son phare tournant au dessus. J'ai presque envie de prendre carrément une ambulance, de faire peindre Police et d'y mettre un drapeau tricolore et un feu qui tourne. Comme ça, au moins, les gens ne critiqueront pas en disant que c'est irréel. Y a des films policiers à faire, mais il faudrait que ce soit très réaliste. On n'a aucune idée des rapports entre les maquereaux et les filles, le juge d'instruction et l'inspecteur... J'avais vu un film de Maurice Cloche. Il n'était pas bon mais bien documenté. Cloche était probablement allé voir comment ça se passait... Un certain sentiment de vérité. Rien que ça, ça le rendait intéressant. Et alors, s'il y avait eu, mettons, un beau dialogue, une jolie photo, ça aurait été très chouette. Bien. Quant à moi, ce que je vais faire, ce sera très impressionniste. — G. G.

## Kelly 14-18

Gene Kelly vient de signer un contrat avec 20th Century Fox pour une comédie musicale inspirée de l'œuvre de George Gershwin. Ira Gershwin écrit les paroles d'une demi-douzaine de mélodies inédites du compositeur. L'action se déroule pendant la Première Guerre mondiale.

Le film, qui n'a pas encore de titre, sera tourné avant la fin de l'année. Kelly devait faire *Beau Geste* pour Warner Bros, mais ce projet a été ajourné.

## San Sebastian

Contrastant avec l'orientation vers la simplicité des plus grands festivals (Venise, Berlin), San-Sebastian exige maintenant le nœud papillon. On s'est efforcé de goudronner les routes, mais le revêtement étant de médiocre qualité et vierge de toute réparation, elles sont devenues d'épouvantables sautoirs à nids de poule : l'on ne peut circuler avec plaisir que sur les bonnes vieilles voies en terre ou celles écartées et revêtues depuis moins d'un an...

Voilà qui n'a guère de rapport avec le Festival, mais c'est que le Festival en a encore moins avec le cinéma, ce qui est loin d'être désagréable au sortir d'un Cannes pléthorique et justifie mon indulgence.

Sur 15 films, 8 dont il n'y a rien à dire, dont les trois premiers prix bien sûr, 3 dont il n'y a pas trop de bien à dire : *El Desarraigo* du Cubain Fausto Canel est un devoir consciencieux sur le déracinement, qui montre les pensées et sentiments de ceux qui travaillent aujourd'hui à la construction du pays. *La Dame de pique* du Français Léonard Keigel se présente comme une mixture des *Dames du Bois de Boulogne*, par le style, et de *La Baie des Anges*, pour le sujet. Mais le résultat s'apparente au Delannoy le plus intransigeant, pas celui des œuvres récentes, mais celui de *La Part de l'ombre* et du *Rendez-vous*. Bresson, c'était l'ascèse appliquée à un monde vivant, Delannoy et Keigel (1929), c'est l'ascèse appliquée à un monde mort, deux néants, celui du réalisateur, celui de sa matière, qui s'ajoutent, s'interpénètrent, se corroborent. Une telle œuvre ne peut donc s'apprécier, ne peut se voir de bout en bout, que si l'on rejette tout critère fondé sur la civilisation, l'art et l'humanisme. Il est même difficilement concevable qu'elle soit le fait d'un être humain. A cette ambition qui me dépasse, je préfère pour ma part l'amusante originalité du combat de nègres dans un tunnel qu'était, par l'image et par le sens, le premier Keigel, *Léviathan*.

Le lecteur qui m'a accusé de « *sévir dans le cinéma polonais* » ne va pas être content, mais je suis dans l'obligation de récidiver, quoique je pense rendre un grand service à Varsovie en vantant ses chefs-d'œuvres et en éreintant ses fausses gloires comme *Lotna* ou *Mère Jeanne des Anges*. De *Reropis Znaleziony W Saragossie* (*Manuscrit trouvé à Saragosse*), certains font toute une montagne, ce qu'il n'est nullement en dépit de ses 4 967 mètres, heureusement amputés. C'est à la réflexion seulement que l'on s'aperçoit du baroque, du fantastique, de l'humour noir du sujet. La réalisation est d'une telle froideur qu'on se surprend à songer aux précédents de Wojciech J. Has (1925). Rendons donc à Wojciech J. le mot de Truffaut sur Hugo : « *On ne peut voir un des films jusqu'au bout sans crier* Hassez ! » Trois hémi-réussites : *Megaton Ye Ye* de l'Espagnol Jesus Yagüe (1938) garde un peu de la gentillesse de Richard Lester. Mais le titre ment : les rythmes sont timides et les paroles trop ancestrales horriblement signifiantes. J'aime assez *La Congiuntura*, premier film de l'Italien Ettore Scola (1931) qui renouvelle un peu les décors et les gags de la comédie italienne, que Gassman rend plus visuelle. *Casanova 70* de Mario Monicelli (1915) marque un peu le pas. C'est un pur film décoratif, une luxueuse comédie à l'hollywoodienne, du sous-Blake Edwards. Les filles n'y sont que des silhouettes abstraites. Marco Ferreri y type admirablement un monstre à barbe. Après Juleen, Julia (Solntseva) : avec *Zatcharovanaia Desna*, troisième Dovjenko posthume, San-Sebastian a bénéficié du grand film qui manquait à Cannes, qui l'eut mieux mérité. Mais on sait que San-Sebastian profite de miraculeux hasards qu'il ne sait même pas apprécier, et qui eurent nom *Traviata 53* (Cottafavi), *Vertigo* et *North By Northwest*, *Les Honneurs de la guerre* (Dewever) et *The Miracle Worker* (Penn).



Youlia Solnsteva : La Desna.

Reprenant *Le Poème de la mer* comme *Les Années de feu*, *Desna* n'a donc pas leur force de nouveauté, mais il prolonge leur élan initial. La douceur de l'enfance qu'il y ajoute ne peut guère être goûtée de qui ne comprend pas le russe, le texte de Dovjenko étant forcément trahi par toute traduction. Ne serait-ce que pour l'entendre et le comprendre, j'ai dû surimposer ma vision de la version de 79' dégonflée en 35 avec rarissimes sous-titres espagnols sur celle de la version doublée 70 mm de 73' sur l'écran concave. C'est là le genre de malheurs qui arrivent si fréquemment aux superproductions et vous dégoûtent d'en faire un jour. Notons qu'il s'agit du premier 70 mm intime et s'inscrivant directement dans le cadre de la rêverie, sans le secours d'aucune trame. L'identification de la réflexion synthétique et de la confusion poétique y est moins naturelle que précédemment. Il y a de la martingale dans ce troisième — mais pas dernier — film posthume, mais c'est la plus belle des martingales.

Leur répartition inégale par pays et leur qualité montrent que San-Sebastian choisit ses courts métrages, alors qu'ils sont imposés à Cannes par les nations. Relevons un beau reportage espagnol sur les oiseaux rapaces, *Señores del Espacio* (J.-L. de la Serna et Dr. F. Rodriguez de la Fuerte) et surtout *Terabrazolas A Festeszeben (La Perspective en peinture)* de Gànar Takàcks, Rohmer Magyar, qui ne craint pas d'être didactique et passionne par son analyse lucide et intransigeante. Remarquable sélection polonaise, dominée par *Suita Polska* de Jan Lomnicki, superproduction industrielle et agricole, scolaire mais réussie. Un *Chant du styrène* sans humour. Hors compétition, *Young Cassidy*, commencé par Ford, fini par Cardiff, raconte les débuts de Sean O'Casey, mais reste très anecdotique. Ford, lui, eut probablement renchéri sur l'anecdote — une bonne scène avec Julie Christie le laisse supposer — mais Cardiff tend simultanément vers un sérieux que le scénario ne permettait pas. — L.M.

L'animation avait été le grand vainqueur du dernier festival de Tours. Sans mérite. Le court métrage était en crise. On avait pu se consoler en découvrant *Les Jeux des anges* et *The Hat*. Tours 64, c'était Borowczyk et John Hubley. Annecy 65 - une compétition serrée. Un Grand Prix qu'il aurait fallu partager en sept ou huit. Une preuve éclatante de la vitalité de l'animation. Vitalité n'est pas nouveauté. On a assisté à l'éclatement de toutes les tendances. On a vu un ensemble de films d'une qualité très estimable. On a supporté plus de quatre jours de projections sans cet ennui qui est synonyme de festival. Mais on n'a découvert ni un nouveau MacLaren, ni un nouveau Trnka. Des départs prometteurs. Des confirmations rassurantes. Un festival pour faire le point, un festival pour donner la foi aux plus sceptiques. L'animation, c'est sérieux. Ça progresse à toute allure. Il y a du monde à suivre. De près.

*Bande à part*. Et d'abord, à tout seigneur... Le Grand Prix est allé couronner finalement une première œuvre qui ne l'a pas volé. *La Demoiselle et le violoncelliste*, du Français Jean-François Laguionie, 26 ans, est un film à part. Un film de franc-tireur. Modeste et superbement audacieux. D'une exquise délicatesse et d'une vigueur de primitif. Jean-François Laguionie est parti de Grimault pour rejoindre Emile Reynaud. Son film nous ramène au pionnier de l'animation comme *Les Carabiniers* à Louis Lumière. Il est le plus moderne parce qu'il est le plus désuet. Il a le goût de tisane d'un concerto de Lalo. Et la rondeur barbare d'une animation très simplifiée, progressant par volumes et par masses. Avec un graphisme et des couleurs inspirées, évidemment, du douanier Rousseau. Un excellent critère : ce film tendre et discret a été sifflé à la distribution des prix. Puis on l'a revu. Et il a été applaudi à l'unanimité. Un autre film musical mérite une mention à part. A l'opposé du film de Laguionie,



Jiri Trnka . La Main.

c'est une œuvre brillante, qui séduit au premier coup d'œil. *La Pie voleuse*, de Giulio Gianini et Emmanuele Luzzati est une brève illustration de la fameuse ouverture de Rossini. Nous sommes loin des *fantasia* chères à Disney. Nous sommes du côté de MacLaren, de ses couleurs violentes, de ses rythmes fous. A propos de rythme, ce film est monté avec une rigueur admirable. On songe très précisément au style de montage musical de Rozier.

Chez les auteurs de ces deux films, une peur évidente du texte. Il y a, de toute évidence, un problème du texte qui préoccupe les cinéastes de l'animation. Ce problème, admirablement résolu par John Hubley dans *The Hat*, a trouvé quelques solutions élégantes dans des films qu'il faut signaler.

*Le Crocodile majuscule*, un film belge, — mais oui — de



Bretislav Pojar : L'Idéal.

Eddy Ryssack et Maurice Rosy. Avec tout l'humour de Tintin et Milou, — le vrai. Et un accord parfait entre la voix de Charles Aznavour, un commentaire allègrement absurde savamment calé sur l'image.

La palme revient en ce domaine à un excellent premier film anglais : ***Printemps pour Samantha***, de Vera Linnecar qui aurait parfaitement mérité le Prix de la critique : à chaque printemps, une demoiselle très prolongée se sent des ardeurs de jouvencelle. Après beaucoup, beaucoup de printemps, elle sera capturée par un vieux chasseur de papillons.

Le leitmotiv, la distance du texte à l'image, du récit à l'histoire, font le charme de ce film. L'humour naît ici rigoureusement du décalage entre ce qui est dit et ce qui est montré. Un film prometteur. Encore à part. Dans l'école du gag, Chuck Jones d'abord. Deux *Tom et Jerry* étaient là pour la référence. Un gag par plan. Et un montage de plus en plus serré. (*The Cat Above and the Mouse Below*). Pour la référence encore, une rétrospective Robert Cannon, le père de Gerald McBoing-Boing.

*Les économes*. Après les références, la révélation : *Nuduik* 2, de Gene Deitch. A vrai dire, ce nom n'est pas inconnu aux cinéphiles puisqu'on lui doit *Le Jongleur de Notre-Dame* (1956). Dans ce film, il y avait déjà un emploi audacieux des grandes surfaces vides où s'animaient, minuscules, des personnages dérisoires.

Avec *Nuduik* 2, l'espace menaçant entre en lice. Chaque geste du personnage — idéalement maladroit — déchaîne l'invasion des éléments. L'évier qui déborde, la pâte à gâteau qui gonfle, envahit le four, puis la cuisine... Le comique naît ici d'un déséquilibre rigoureux entre le personnage et l'espace où il tente de se mouvoir. Ou, comme dirait le maître André Martin, de l'animation raréfiée à l'espace envahissant.

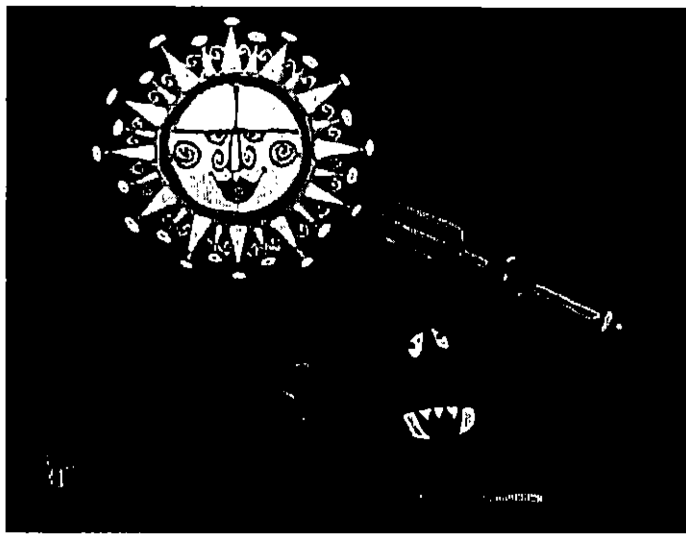
A propos d'« Animation raréfiée », un film à signaler : ***The Top*** (*Le Succès*), de Teru Murakami. Un plan unique de dix minutes, où quelques fantômes humains vivent l'expérience de la réussite en affaires en essayant de crever un plafond de couleur, à grand renfort de bruitage. Petite parabole sous le signe de l'économie, celle de l'animateur répondant à celle de ses personnages rivalisent de génie pour ne pas se fatiguer. De même, ***Start***, de Frantisek Vystrcil, l'auteur d'*Une place au soleil*. Deux coureurs refusent de prendre le départ.

Mais ici l'économie devient un système. Les gags s'essoufflent plus vite encore que les coureurs. On cherche l'inspiration chez MacLaren. On épuise les meilleures recettes. Toujours dans les économes, Vladimir Lehky, l'auteur de ***Trois hommes***, a emporté le Prix de la critique avec ***Drôles d'oiseaux***. C'est d'un laconisme brillant qui rappelle quelque peu le Bozzetto des *Deux châteaux* et le Dunning de *La Pomme*.



Jean-François Laguionie . La Demoiselle et le violoncelliste.

Après les économes, les prodigues. Jiri Trnka est un malin : deux films pour un festival. D'abord une parabole propre à séduire jury et spectateurs : *La Main* c'est le titre du film et c'est aussi l'intervention très habile d'une main humaine dans le petit monde d'une marionnette. La marionnette est un potier paisible que la main va conduire aux travaux forcés : pétrir son effigie, dirigée par des fils. Réflexion très moderne d'un cinéaste sur son cinéma. Cette lutte émouvante d'un personnage contre son créateur a été accueillie avec enthousiasme. Il faut s'en réjouir.



Hal Barwood : Introduction au cosmos.

Mais le second film de Trnka, plus classique, m'a paru infiniment plus beau, plus secret, atteignant dans sa mise en scène la perfection de *Prince Bayaya*. C'est l'illustration d'un conte de Boccace, ***L'Archange Gabriel et Dame Oie***. Des couleurs somptueuses, une animation nuancée à l'extrême, un sens inouï du grand spectacle, et aussi du tempo de chaque scène. Bref, toutes les qualités d'un auteur. A côté de Trnka, Pojar nous a paru toujours à la recherche de son style. Il avait un sujet très excitant cette année : ***L'Idéal***, petite méditation amère sur l'ambition d'avoir une auto.

*Les surréalistes*. Nous ne reparlerons pas des deux films de Borowczyk désormais bien connus, ***Renaissance*** et ***Les Jeux des anges***, dont le pouvoir d'envoûtement grandit à chaque vision. A côté de ces films, ***Hangman***, (***Le Bourreau***), américain de Paul Julian et Lee Goldman. Déjà présenté à Tours (mais sans sous-titres), c'est une suite de tableaux hallucinants qui évoquent irrésistiblement Chirico.

On entrevoit mal la postérité d'un tel film. On a beaucoup parlé à Annecy d'*Aos*, de Yoji Kuri. C'est une méditation délirante et cauchemaresque sur la cruauté, à partir d'une petite boîte carrée. Yoji Kuri vient du journalisme et de la caricature. Le trait noir sur blanc semble le conduire irrésistiblement à un univers clos, agressif et redoutable. Dans l'*Homme prochaine porte*, la petite boîte carrée d'*Aos* devient une chambre, à côté d'une autre chambre. Les instruments sadiques se réduisent au mur mitoyen traversé de bruits horribles. D'une pièce à l'autre le cérémonial de la torture s'organise avec une élégance de samourai. Là encore, on est perplexe sur la postérité de ces œuvres très au point, dont la brillante mécanique est au bord du système. Le clou de ce sixième festival d'Annecy : une rétrospective de MacLaren. Dans ce festival pour faire le point, ses œuvres les plus classiques de ***Blinkity Blank*** au *Merle* se sont révélées bien sûr l'étalon de modernité. — J.C.

## La Suède à Cannes

En marge du Festival, l'Institut Suédois de Cinématographie a présenté une dizaine de films récents qui donnent de la production nationale un tableau incomplet (rien de Sjöman ni de Donner), mais néanmoins caractéristique des tendances actuelles d'un cinéma qui, à de très rares exceptions près, dont Bergman, se signale par son monothématisme rigoureux, libéral, direct et — semble-t-il curieusement au spectateur latin — sans complexe. On a pu voir ainsi, outre les déjà célèbres *Barnvagnen* (*Le Péché suédois*) et *Kvarteret Korpen* (*Le Quartier du Corbeau*) de Widerberg plusieurs films inédits en France, de valeur très inégale, dont cinq retiennent principalement l'attention.

Ne mentionnons donc d'abord que pour mémoire : *En Vacker Dag* (*Une belle journée*) de Göran Gentele, banale comédie qui se voudrait « poétique », mais rappelle fâcheusement le style de ces œuvrettes lourdaudes dont le cinéma germanique d'avant-guerre (et d'aujourd'hui encore, sans doute) était prodigue : *Prins hatt under Jorden* (*Les Feuilles chantantes*) de Bengt Lagerkvist, version modernisée avec une certaine prétention d'un conte de Prince Charmant, que ne sauve pas une très belle photographie de Sven Nykvyst ; et *Kort är Sommaren* (*Pan*) de Bjarne Henning-Jansen, d'après le roman de Knut Hamsun, idylle entre une jolie rousse des montagnes (Bibi Andersson) et un romantique chasseur suédois (Jarl Kulle) tournée en Norvège septentrionale, d'une facture traditionnelle et guindée, aux couleurs le plus souvent bien laides.

Sur un thème voisin du précédent, *Käre John* (*Mon cher John*) de Lars-Magnus Lindgren est en revanche d'un intérêt plus soutenu. Par sa construction d'abord : la plaque tournante du récit est le lit où les deux amants évoluent et commentent leur rencontre. Il s'agit ici d'un marin et d'une jeune femme divorcée. Le film, paraît-il, suit assez fidèlement les péripéties d'un roman auquel ses descriptions très osées ont assuré un grand succès. Le réalisateur est allé — il faut le reconnaître et l'en louer — à la limite des actuelles possibilités de représentation érotique, et cela sans ostentation ni maniérisme : gestes et paroles s'enchaînent et se répondent avec un naturel bien sympathique. Vers la fin, de petites récapitulations par flash-back au second degré varient agréablement le rythme. Nous tenons là assurément une des œuvres les plus détendues du cinéma moderne, que sert un couple d'acteurs un rien trop habiles : Jarl Kulle, une fois encore, et, rompue tant à Shakespeare qu'à la comédie musicale, la mignonne Christina Schollin. Interprété par le même couple, mais voué à des rôles très différents et entouré d'une petite troupe remarquablement dirigée, *Bröllopsbesvär* (*Noces à la suédoise*) de Ake Falck, est basé sur un roman de Stig Dagerman. Aux dires du réalisateur, sa principale préoccupation a été de respecter du mieux possible l'esprit du livre. A l'amateur étranger ignorant de ce dernier, *Noces à la suédoise* apparaît comme une farce tragi-comique dont les multiples rebondissements mêlent tendresse et cruauté, lourdeur et finesse, foi et dérision sur un ton salace et alerte au début, puis franchement burlesque (deux excellents moments : le départ pour l'église et le repas familial), qui vient malheureusement ternir l'irruption d'un suicide trop attendu. Mais la conclusion est réjouissante, et Kulle ne se montre pas indigne, en boucher rustique, du biographe outrecuidant de *Toutes ses femmes*.

Si *Kungsleden* (*La Piste royale*), premier long métrage du documentariste Gunnar Höglund, appelle le commentaire, c'est plus pour dénoncer les ravages d'une esthétique récente de l'image mentale renouvelée du « film d'art » des années 20-25, que pour louer l'utilisation, en fort bon Eastmancolor, des perspectives sauvages de la Laponie. Le roman de Bosse Gustafson fournissait un remarquable schéma : un homme dans la trentaine refait à dix ans de distance, comme convenu avec sa partenaire, l'itinéraire que tous deux avaient alors suivi sur la route d'été des vacances pédestres, de la rencontre à la brouille et à la séparation. S'apercevant que la jeune femme le précède de quelques jours, il force la marche, et récits d'aujourd'hui et d'autrefois, se superposant en chaque localisation, finissent par se confondre. La retrouvant morte (quand ?), il tue un rival qu'un entremêlement de plans très intentionnel nous invite à considérer comme issu tout vivant de son délire. Le dénouement, dans les nuages et la pierraille, est hautement improbable. Là où une stricte linéarité de la narration et une grande parcimonie dans l'emploi des effets visuels « hypothétiques » auraient seuls eu chance d'emporter l'adhésion, Gunnar Höglund zèbre l'écran, dès le début, d'un tel luxe d'apparitions censément situées dans l'esprit du protagoniste que le procédé enlève toute force émotive à une histoire par ailleurs compliquée d'un racisme anti-lapon auquel le cinéma suédois fait allusion, à notre connaissance, pour la première fois. La direction d'acteurs maladroite ajoute à l'aspect mécanique des situations. Höglund, qui se réclame tant de Resnais et d'Antonioni, bien sûr, que, plus étrangement, de Robbe-Grillet et de Chabrol, donne par trop l'impression, tout au long de son film, d'appliquer scolairement une formule entre toutes difficile à manier. Reste une attachante personnalité féminine : Maude Adelson. Sa volonté d'indépendance se donne libre cours, dans le plaisir comme la colère, en de beaux accents.

*Ett Vildmarksrike* (*Pays sauvage*) est un admirable documentaire de long métrage sur la faune des régions vierges de la Scandinavie centrale. Jan Lindblad, jeune ornithologue de l'Université de Stockholm, a tourné six années durant quelque 50 000 mètres de pellicule-couleurs, qu'il a monté selon le rythme saisonnier autour des thèmes de la lutte et du retour. Son commentaire par trop anthropomorphique (à en juger du moins par les sous-titres anglais) n'affaiblit en rien l'extraordinaire sentiment de fantastique que communiquent ses images et surtout une bande sonore hallucinante, garantie rigoureusement synchrone. C'est dans un monde terrifiant que nous plonge ce film, un monde où l'instinct de survie, à chaque échelon de la puissance ou de la ruse, se traduit en visions de frayeur, de guets anxieux et d'agressions foudroyantes, dont la caméra elle-même n'est pas préservée, témoin cette charge-éclair d'un renard qui la culbute. Lindblad s'y révèle un minutieux metteur en scène, qui, pour déclencher chez ses acteurs les réactions voulues, pratique lui-même, dit-on, le cri d'une centaine d'entre eux.

Revenons à la fiction, et au plus remarquable de tous les films présentés dans le cadre du « Marché Suédois » : *Kattorna* (*Les Chattes*), œuvre inter-scandinave s'il en fût : tournée en Suède par le Danois Henning Carlsen d'après une pièce du dramaturge finlandais Walentin Chorell. Cette version de « Fra donne sole » est probablement le premier film qui traite ouvertement et sans ambages de l'amour d'une femme pour une autre femme. Dans le cadre oppressant d'une laverie automatique, une dizaine d'employées (et un livreur dont les apparitions rappellent de temps à autre qu'un monde des hommes existe parallèlement à celui-ci, *à l'extérieur*) accusent la gérante de profiter du désarroi physique et moral de certaines d'entre elles pour les attirer sous sa dépendance. L'élue du moment reparaît après plusieurs jours d'absence. Sa détresse incite ses collègues à s'insurger, grève à l'appui, contre les prétendus agissements de la patronne et exiger sa démission. Cette dernière part, effectivement, à la fin. Mais les sentiments de ses persécutrices ont eu le temps de se nuancer. « Il est difficile de juger de ces choses », conclut en substance celle qui s'était montrée la plus virulente. Ce qui ne laisse pas d'étonner, c'est l'indignation exaspérée que provoque l'inclinaison « scandaleuse ». Mais l'histoire se passe en Finlande dans un milieu prolétarien ou petit-bourgeois. Prenons donc acte, sans plus, de cette réaction locale, qui assume par ailleurs une fonction dramatique précise : pousser à l'extrême la tension entre les deux amies. Il est toutefois regrettable que les épanchements du personnel prennent à plusieurs reprises le pas sur le sujet central ; ici et là, le film n'est pas exempt d'un naturalisme hors de propos, et les démonstrations hystériques de la rescapée des camps n'étaient peut-être pas indispensables à l'intelligence des relations de maître à esclave qui se sont établies entre Martha et Rike. Par bonheur, l'esthétique souple et neutre des éclairages et des cadrages qu'adopte le réalisateur tend à estomper ces diversions inopportunes, et de toute façon, chaque fois que Rike et Martha sont en présence, devant ce jeu de douceur et de cruauté qu'elles se donnent, les réticences s'effacent. La scène où Martha lave avec tendresse le corps épuisé de sa jeune partenaire est une de ces choses très simples et profondément touchantes dont le cinéma nordique a le secret. *Les Chattes* est admirablement servi par Eva Dahlbeck et Gio Petré. Nous retrouvons ici les deux interprètes des *Amoureux*. Chez l'une, le batifolage sémillant a fait place à la passion blafarde, sans espoir. L'autre, méconnaissable, oscillant entre abandon lascif et agression sournoise, donne au film cette âpreté qui en fait le prix. — C.O.

# Samuel Fuller
# « Cinéaste de notre temps »

A hauteur d'œil, un bouton de sonnette sur lequel on lit cette pressante invitation : *Push*. Au-dessous, la carte d'un visiteur : Samuel Fuller. La porte s'ouvre. Travelling avant exécuté à la main sur Fuller, assis tout droit, pas rasé, un long cigare fiché dans l'encoignure des lèvres. Le regard concentré et dérobé sous d'épaisses lunettes de soleil, il brutalise une machine à écrire. Ce sera le premier plan de l'émission « *Cinéastes de notre temps* », à lui consacrée. Dieu, quel tempérament ! pendant deux après-midi, chaque membre de notre équipe a été l'objet d'une bienveillance particulière. C'est à bras ouverts littéralement qu'il nous a accueillis. Et sa bonne humeur ne s'est pas un instant démentie.

Il offre des cigares à la ronde, des Churchills, admirables de ligne et d'arôme. Les poches de sa veste en contiennent, semble-t-il, une inépuisable provision. Il les prépare lui-même avant de les offrir, pratiquant une fine incision qui doit suffire à l'amateur. Il déteste que l'on morde dans un cigare.

Il ne se prive pas pourtant de les mâchonner au fil de la réflexion et de la conversation. Est-ce dans la fumée qu'il puise son extraordinaire énergie intellectuelle ? ou bien dans l'alcool ? « I don't like whisky and vodka » me dit-il avec une moue contrite, « mais c'est nécessaire ! (en français dans le texte). C'est le docteur qui m'oblige... pour mon cœur ! » Et il part aussitôt d'un rire extravagant, élizabéthain. Notre anglais est approximatif. Son français sommaire. Heureusement il y a Luc Moullet, notre Haroun Tazieff auprès du volcan Fuller. C'est lui qui mène l'interview. On a le sentiment cependant que Fuller pourrait se faire comprendre à tous les étages de la Tour de Babel. Mêlant l'anglais et le français, le geste et la parole, il s'exprime totalement, infatigablement. Il aime le désordre, la contradiction, le conflit. Mais son génie consiste précisément à ordonner, clarifier, unifier, par l'expression, c'est-à-dire pour l'instant, par la parole.

Nous apprenons qu'il voue un culte à Beethoven, et à Balzac. Son rêve est de réaliser « une vie et mort d'Honoré de Balzac ». « Pas l'écrivain, nous dit-il, l'homme ». Il entreprend subitement de nous raconter, à sa manière, les dernières années de l'auteur de «La Comédie Humaine». Balzac guignant la fortune de Hanski, le mari d'Eveline Hanska, attendant impatiemment la mort du comte polonais, épousant sa veuve qu'il croit riche et qui ne l'est point, en mourant de dépit... « Et Balzac il est morté (sic) » clame Fuller avec cet humour forcené qui lui est propre mais qui n'entame en rien la gravité de son récit. (De la même façon, il nous contera en la trouvant très drôle la scène du meurtre dans la piscine de *Underworld U.S.A.*)





Shock Corridor : Constance Towers et Samuel Fuller ; James Best.

Il a rendu visite à Balzac au Père Lachaise. Mais il juge que sa tombe est trop serrée entre les autres tombes. On ne peut pas tourner autour. Les fleurs, que Balzac détestait, sont superflues. Il voudrait en aviser le directeur du cimetière. Quant à l'inscription, elle est trop longue. Il suffisait d'écrire simplement : *BALZAC*. Il nous explique cela, dessins à l'appui, sur la nappe en papier d'un restaurant, qu'il conserve et nous dédie.

Il nous a parlé longuement de son premier métier de journaliste, de la guerre qu'il fit comme caporal, et de ses films. Nous savons maintenant comment sa division « The big red one » évita Paris dans sa progression, ce qui porta un sérieux coup au moral des fantassins, comment les amours d'un colonel et d'un sergent féminin lui valurent quatre jours de permission supplémentaires à Paris, ce dont il se félicite encore. Il montre à la caméra le briquet sur lequel est inscrit l'insigne de sa chère division. Il parle de ses campagnes, de ses médailles, de ses blessures, dont une à la fesse, comme le héros de *Verboten*. Ce qui ne l'empêche pas de détester la guerre. Il ne trouve pas de mots assez forts pour la condamner : « C'est du cannibalisme ! » dit-il.

Quant à la politique, il prétend s'en désintéresser. Les politiciens de toute couleur l'agacent. Surtout ceux qui n'ont que le mot « patriotisme » à la bouche. Il cite Lincoln : « La dernière ressource d'un charlatan, c'est le patriotisme ». Il déteste les charlatans et les hypocrites. Le mot « hypocrite » prend d'ailleurs une place singulière dans son vocabulaire français. Il le prononce comme un cri de guerre. Pour lui naturellement les communistes sont des hypocrites. Mais il leur reproche avant tout de vouloir imposer aux autres leur mode de vie et leur mode de pensée. Péché majeur à ses yeux. Il ne supporte aucune forme de fanatisme prosélyte.

Mais, pour l'instant, Fuller ne s'intéresse qu'aux *Fleurs du mal (Flowers of Evil)*, le script qu'il frappe actuellement sur sa machine à écrire. A l'origine, il y a un scénario écrit par Noël Burch et Jacques Goodman. Fuller, pressenti en Amérique, lit le scénario et déclare qu'il accepte de le tourner et de venir à Paris à condition d'avoir une douche dans un appartement de la rive gauche et une vue sur la Seine. La douche est bien là. Mais la vue sur la Seine se laisse deviner.

Qu'à cela ne tienne, Fuller travaille. Levé à cinq heures du matin, il parcourt les rues de Paris en prenant des notes. Il veut tout savoir sur tout. Noël Burch est épuisé. Pas Fuller, qui se passionne pour son sujet.

*Les Fleurs du mal* n'ont rien à voir avec Baudelaire. C'est Aristophane qu'elles évoquent au premier abord, puisqu'il s'agit d'une version ultra-moderne de « Lysistrata ». Une organisation internationale de femmes ravissantes travaille à rétablir la paix du monde. Leur beauté radieuse émane de leur cœur pur, mais elle n'est pas leur arme unique. Œuvrant pour la paix, elles ne sont guère pacifistes et pratiquent un impeccable karaté. En nous racontant la première séquence du film, qu'il veut pour l'instant tenir secrète, Fuller s'anime comme un beau diable. Il s'exalte, arpente la pièce en parlant, transpire, porte sur les épaules une danseuse imaginaire, aperçoit des oiseaux de malheur, se laisse aller à une extase mêlée d'effroi. Les mots lui pèsent pour évoquer les images qui bouillonnent dans son esprit. Ses doigts claquent pour marquer le tempo du film à venir. On peut espérer une entrée en matière aussi fulgurante que les courses à la mort qui ouvrent *Verboten*, *Forty Guns* et *Crimson Kimono*.

Mais les Fleurs du mal restent à trouver, je veux dire, les actrices. Elles doivent avoir entre vingt et trente ans. Elles sont vingt-cinq de toutes races et nationalités. Belles comme le jour naturellement, ou comme la nuit. Les deux héroïnes principales sont françaises. Lecteurs — et lectrices — des Cahiers, voulez-vous aider Sam Fuller dans sa recherche ? Le film se tourne à l'automne. — C.-J. P.

## Dessins ranimés

Les cartoonistes David de Patie et Fritz Freleng, auteurs des génériques de *Pink Panther* et d'*A Shot in the Dark*, réaliseront vingt-six courts métrages de dessin animé pendant les deux prochaines années.

Les deux dessinateurs (ex-salariés de Warners, aujourd'hui producteurs tout ce qu'il y a d'indépendant, avec 75 employés), feront une douzaine de dessins animés de leur personnage du générique d'*A Shot in the Dark*, pour United Artist, et une autre quinzaine de *Pink Panther* pour Warners, à raison de deux panthères roses par mois à partir de septembre.

La compagnie De Patie-Freleng Enterprises, la seule réussite financière en animation depuis vingt ans, ne néglige pas pour autant les génériques : Douglas, et *Oh Dad, Poor Dad* de Richard Quine.

A. M.

## Ford (suite)

Le prochain film de Ford est une adaptation de « Miracle of Merriford », de Reginald Arkell, l'histoire d'un village anglais où une base, abandonnée depuis la Seconde Guerre mondiale, est remise en service par la U.S. Air Force et l'O.T.A.N. Willis Goldbeck et James Bellah écrivent en ce moment le scénario, en vue d'un début de tournage en octobre. — A. M.

## Lettre de Rome



ALESSANDRO BLASETTI : *Io, io, io... e gli altri.* Sujet et scénario de Blasetti. Images : Aldo Giordani. Musique : Nino Rota. Avec Walter Chiari, Marcello Mastroianni, Gina Lollobrigida, Sylva Koscina, Nino Manfredi. Production : Cineluxor-Federiz. — Le vieux Blasetti dit lui-même qu'il s'agit là de ses adieux au cinéma, de sa dernière épreuve. Comme l'indique le titre, le sujet en est l'égoïsme. Blasetti, en somme, se confesse à travers le personnage de Walter Chiari, comique éternellement jeune qui doit cette fois jouer le rôle d'un intellectuel ayant dépassé la cinquantaine.

ANTHONY DAWSON : *I diafonoidi portano la morte. I criminali della Galassia. Missione pianeta errante. I diavoli dello spazio.* Avec Tony Russell, Lisa Gastoni, Carlo Giustini, Isarco Ravaioli. Production : Joseph Fryd. — L'ineffable Antonio Margheriti se révèle là le champion du tournage à la chaîne, dans le domaine du cinéma parlant. On n'a pas vu souvent, même pas à Hollywood à la grande époque des westerns de série Z, un producteur et un metteur en scène mettre simultanément en chantier quatre films avec les mêmes acteurs, les mêmes décors, les mêmes costumes. Evidemment, seuls changent les astronefs.

VITTORIO DE SETA : *Un uomo a metà.* Scénario de De Seta. Images : E. di Palma. Avec Jacques Perrin, Lea Padovani, Ilaria Occhini, Enrico Maria Salerno, Riccardo Cucciolla, Francesca De Seta. Production : De Seta. — Voir les *Cahiers*, n° 166-167. De Seta voulait à l'origine que Gian Maria Volontè interprète le rôle principal, puis il se rabattit sur Tomas Millian, et, au dernier moment, sur Perrin. Personnage, donc, de plus en plus jeune. Et son héros doit être un intellectuel d'une quarantaine d'années qui tire les leçons de toute son existence passée...

VITTORIO DE SICA : *Caccia alla volpe.* Scénario : Neil Simon, Cesare Zavattini. Images : (Eastmancolor, Panavision) Leonida Barboni. Décor : Mario Garbuglia. Avec Peter Sellers, Lidia Brazzi, Britt Ekland, Paolo Stoppa, Akim Tamiroff, Victor Mature, Tino Buazzelli, Maria Grazia Buccella, Martin Balsam, Pier Luigi Pizzi. Production : C.C. Montoro. — Ce film de De Sica a une distribution à la Blake Edwards. Le renard est Peter Sellers, homme-orchestre de la comédie.

MASSIMO FRANCIOSA : *Il morbidone.* Scénario de Franciosa, S. Strucchi, J. Fiastri, L. Pescarolo. Images : G. Di Venanzo. Avec Paolo Ferrari, Sylva Koscina, Anouk Aimée, Giuliana Lojodice, Margaret Lee, Jean-Claude Brialy, Vera Vergani, Tatiana Pavlova. Production : Clodio. — Comédie de mœurs. Le personnage est un parent lointain d'Oblomov, continuellement aux prises avec des femmes plus fortes que lui. Ce pourrait être une piquante exploration de l'envers de la médaille d'un travers italien.

ALBERTO LATTUADA : *La Mandragola.* Scénario de Lattuada, E. Magni, J. Fiastri, S. Strucchi, d'après la pièce de N. Machiavelli. Avec Rossanna Schiaffino, Romolo Valli, Philippe Leroy, Giancarlo Cobelli, Toto. Images : Tonino Delli Colli. Production : Arco Film. — « La Mandragola » est l'un des rares chefs-d'œuvre du théâtre italien. Qui ose espérer qu'il le sera aussi du cinéma ?

ANTONIO PIETRANGELI : *La conoscevo bene.* Scénario de Pietrangeli, R. Maccari, E. Scola. Avec Stefania Sandrelli, Nino Manfredi, Jean-Claude Brialy, Ugo Tognazzi, Mario Adorf, Rossella Falck, Enrico Maria Salerno. Production : Ultra Film. — C'est l'histoire d'une fille qui arrive à Rome, venant d'un village de province, et qui est décidée à « arriver » à n'importe quel prix, racontée par le biais de dix rencontres, qui sont autant de perspectives différentes.

VITTORIO SALERNO ET ERNESTO GASTALDI : *Libido.* Sujet de Mara Meryl, scénario de V. Salerno et E. Gastaldi. Avec Mara Meryl, Giancarlo Gianni, Dominique Boschero, Alan Collins. Production : Nucleo Film. — Salerno (frère de l'acteur Enrico Maria) et Gastaldi sont les auteurs complets de leur premier film : producteurs, scénaristes, metteurs en scène, monteurs. C'est un film de suspense réalisé à partir de données scientifiques (?). On parle beaucoup d'une séquence à effets, tournée dans une pièce tapissée de miroirs, formant un dodécaèdre régulier. La famille Salerno est une famille à part. Il y a deux autres frères, Nando, qui est musicien et Giovan Battista qui est décorateur. — M. Mi.

## B.B. à la cinémathèque

*Sur quelques films de Boris Barnett, hommage posthume de la Cinémathèque.*

A) *Annouchka*, ou la carrière d'une mère : sujet intéressant, qui reste à traiter judicieusement. L'U.R.S.S. est envahie par les fascistes, Annouchka dans la tourmente enfante.

Des années passent. L'enfant grandit, affreux Jojo déjà, traite sa mère de « Spekouliantka » (spéculatrice, en mauvais français), la remet dans le droit chemin. D'autres années passent, l'affreux Jojo, bon communiste mais mauvaise tête, dérobe des feuilles de tôle ondulée. Bienfait jamais perdu : sa mère le conseille à son tour.

B) *Le Lutteur et le Clown* : où l'on voit un peu mieux ce que Barnett sait faire : il y a de la vie, embryonnaire mais il y en a, alors qu'il n'y avait guère dans A (comme Annouchka) que des (arché) types. Le cirque c'est le spectacle, le spectacle dans le spectacle, etc., air connu. Il y a un Silatch, hercule moustachu, un clown, une trapéziste trop faible et qui en meurt. Il y a mieux, une liberté de construction, une souplesse d'exposition qui annonce ou plutôt rappelle le meilleur Barnett : le Silatch retourne dans son village, fauche et se balade dans la meilleure tradition hawkso-donenienne.

C) *Au bord de la mer bleue* : ou *Samovo Sinievo moria*, une île, deux hommes qui y débarquent pour cause de naufrage ; dans l'île, un kolkhoze ; dans le kolkhoze Elena Kouzmina et dans l'esprit sinon le cœur, mais qui sait, d'Elena, un navigateur barbu, inconnue du problème jusqu'aux dix dernières minutes. Le blond (l'un des deux hommes) et le brun (l'autre) luttent pour le cœur d'Hélène, et Barnett pour le cinéma hawkso-doneno-renoiro-godardien, en six mots : soviétique - des - bords - de - la - Caspienne. Caspienne qui permettra à Barnett de montrer la plus belle mer démontée qu'on ait vue de mémoire de générique. Libre comme l'homme libre qui toujours chérira la mer est ce film-là : vrai cinéma de vrai kolkhoze où les kolkhoziennes ne sont pas joufflues. Temps peut-être dépassé, mais on aimerait bien qu'un cinéaste soviétique montre par quoi il est dépassé, et comment et pourquoi (c'est-à-dire dans quel but et pour quelles raisons objectives).

D) *Okraïna* remonte à un temps encore plus dépassé par lui-même : la guerre (14-18), et la révolution. Le genre : fresque intimiste. La révolution sans phrases à trilogies, mais avec phrases internationalement prolétariennes : « La Douma ? qué douma ? » s'interroge un paysan au front, et cette autre : « Un allemand cordonnier est d'abord un cordonnier ». Phrases proférées évidemment « en situation ».

Le prisonnier allemand cordonnier n'est sans doute pas caporal, mais Barnett sait l'épingler avec plus de spontanéité que Renoir par la suite.

La dame au petit chien ne doit rien à Tchékov, paix à ses cendres, et Barnett moins encore : l'humour est gauche en apparence, d'où sa supériorité, les amours ne sont pas jaunes, mais tour à tour jaunâtres et bouton d'or, d'où leur crédibilité. Le lyrisme est entrecoupé de sourires en coin qui s'enfoncent dans le crâne, d'où le modernisme ou la modernité.

Enfin la thématique vient. Evidemment la thématique, me direz-vous, ce n'est pas très sérieux : au lieu de chercher ce qu'il y a d'intéressant dans un film, c'est-à-dire de nouveau, on cherche au contraire à fourguer l'idée reçue, vraie ou fausse peu importe : tout se passe comme si le cinéaste, ou l'artiste était une sorte de demi-dieu, doté au départ d'une idée ou d'un ensemble d'idées qu'il s'efforce par la suite de ses œuvres d'illustrer de différentes façons ; alors que c'est tout le contraire : l'auteur de films ou d'autre chose est celui qui se sent moins fondé que quiconque à jouer au dieu, demi-dieu ou quart de dieu, celui qui s'efforce de vérifier par ses œuvres successives la vérité, la fausseté, la part de vérité ou de fausseté contenue dans une idée.

Soit un cinéma, le cinéma soviétique. Prenons un thème, le thème du canasson, un tiercé, dans le désordre: Dovjenko, Donskoï, Barnett, et observons ce qui se passe : un cheval plus Donskoï : le cheval verse une larme ; un cheval plus Dovjenko : le bourrin bavarde (*L'Arsenal*) ; un cheval plus Barnett : il bataille et grommelle (*Okraïna*).

Conclusion : Barnett est un catalyseur dubitatique, en mille neuf cent trente-six. Il aime bien la mer, quand il y a des vagues, et le soleil de quatre heures et demie, quand il se lève sur la mer démontée.

Il aime bien faire rire, ou faire pleurer, mais pas en même temps. L'âme slave, si l'on veut, c'est cela. Gogol, Essenine, Radichtchev. Chaque chose en son temps et une analyse plus détaillée quand nous aurons un complément d'information. — M. Ps.

## Rencontre avec Boris Barnett

J'ai passé la soirée du 12 septembre 1959 avec Boris Barnett. Il habitait un grand immeuble construit vers 1935, avenue Bolchaia Dorogomilovsky, où résidaient de nombreux autres cinéastes soviétiques, comme Donskoï.

Le réalisateur approchait alors de la soixantaine. Il était grand, bien découplé, et l'on sentait à le voir qu'il avait dû être un excellent boxeur, au début des années 20.

En 1965, ayant appris la mort de ce grand cinéaste, j'ai repris dans mes archives, pour les rédiger, mes notes de 1959. J'aurais peut-être dû jadis interroger davantage Barnett sur son art et ses préoccupations de créateur à la fin des années 1950. Mais comme historien préparant une étude sur le cinéma muet soviétique, j'insistais beaucoup, trop peut-être, sur les débuts de sa carrière.

« Je suis né le 18 juin 1902 à Moscou, me dit-il ce soir-là. Mes parents dirigeaient une petite imprimerie artisanale, avec trois ouvriers. Barnett est le nom de mon arrière-grand-père, un soldat anglais qui s'établit en Russie pendant les guerres de Napoléon. Je comprends que vous écriviez Barnett en français, avec deux T, pour éviter qu'on prononce *Barnais*, mais l'orthographe anglaise de mon nom, retrouvée dans d'anciens documents, est Barnet, avec un seul T. Ma grand-mère était franco-espagnole, mais ma mère, originaire de la Volga, était aussi russe qu'on peut l'être.

« J'ai fait mes études à Moscou, surtout à l'école Mazinska où mon père et mon frère aîné avaient été élèves. Je m'inscrivis ensuite à l'école des Beaux-Arts que je quittai en 1919 pour m'engager, à 17 ans, dans l'Armée Rouge. A l'armée, je me passionnais pour la culture physique et le sport. Démobilisé en 1921, je devins boxeur et participai à plusieurs matches importants. Ce fut sur le ring que Lev Koulechov me remarqua, et il me proposa de travailler avec lui comme élève de l'Institut du Cinéma, où il enseignait à un groupe de jeunes cinéastes.

« J'hésitai longtemps, et finis par accepter de passer un examen, où je fus reçu. Je fis bientôt mes débuts comme acteur, sous sa direction, avec les *Aventures Extraordinaires de M. West au pays des Bolcheviks*, dans un rôle acrobatique, aux côtés de Poudovkine, Kokhlova, Komarov, Obolensky. En même temps, je débutais comme réalisateur, dirigeant un documentaire sur la culture physique, ma spécialité. Il y a 37 ans de cela et depuis, je n'ai cessé de faire des films et je suis un peu devenu le doyen des cinéastes soviétiques en activité.

« Koulechov pouvait demander n'importe quoi à ses élèves, qu'il formait à la fois comme acteurs, réalisateurs, scénaristes, décorateurs, acrobates, etc. Il leur inculquait un amour passionné du cinéma, comme ce fut le cas pour Vogel, Komarov, Obolensky, Poudovkine, etc. Nous étions tous amoureux de Koulechov pour le travail et les études de l'institut, mais non pas pour ses films ; je fus de temps à autre un peu l'assistant de cet homme merveilleusement despotique et adorable. Sa façon de vivre était très pure, très sympathique, ceux d'entre nous qui n'avaient pas de quoi manger, il les nourrissait. Pas de division du travail : il nous initiait à tous les métiers du cinéma en même temps. J'écrivis pour lui un petit scénario, *Les Quatre chapeaux*, puis j'eus envie de travailler seul.

« Je proposais au directeur de la Mejrapom (*La Mejrapom russe était une sorte de coopérative patronnée par le Secours ouvrier international* (*en russe Mejrapom*). *Cette société joua un grand rôle dans le cinéma soviétique de* 1925-1930, *produisant notamment* La Mère *de Poudovkine*), Aleinikov, un scénario qu'il ne fit pas réaliser, mais mon manuscrit l'avait assez intéressé pour qu'il me demandât quelques semaines plus tard de collaborer avec V. Sakhnovsky et Fiodor Ozep au scénario de *Miss Mend*, un film d'aventures en trois épisodes assez voisin de certaines productions allemandes ou américaines d'alors. Quand le tournage commença, j'y interprétais pendant quelques semaines un rôle de journaliste, puis je devins co-réalisateur avec Fiodor Ozep.

« Le succès public de *Miss Mend* fut très grand, et je pus débuter vraiment comme metteur en scène avec *La Jeune Fille au carton à chapeau* (1926-1927), dont la principale interprète fut Anna Stein, alors pleine de jeunesse, de beauté et de talent. Cette comédie fut un peu à l'origine un film publicitaire pour le placement, par l'Etat, d'obligations à lots. Je collaborai à son scénario avec Tourkine, plus tard professeur à l'Institut du Cinéma, et Cherchenevitch un poète plein d'imagination et de drôlerie. Quand le film fut terminé, je n'osai pas assister à sa première projection, mais je reçus aussitôt les félicitations d'Aleinikov. Il fut très gentil pour moi. Il a été après Koulechov mon second maître en cinéma. Il me fit diriger, en toute liberté, une autre comédie *La Maison de la rue Troubnaia.* Auparavant, dans le cadre du 10ᵉ anniversaire de la révolution de 1917, j'avais été chargé de mettre en scène *Moscou en Octobre.* Avec un tel thème, une énorme figuration, des scènes de masse et de bataille, je dus terminer la réalisation en quarante jours. Vous avez vu ce film, vous ne l'avez pas trouvé excellent. Je ne vous contredirai pas. Je ne l'ai pas revu.

« En 37 ans, j'ai été amené à diriger une vingtaine de films. Tous sont loin de me satisfaire. Mes préférés : *La Jeune Fille au carton à chapeau*, *Okraina* (1933) et *Annouchka* que je viens de terminer. J'aime aussi assez *Le Lutteur et le clown* (1956) que j'ai terminé après la mort de Youdine qui n'avait pu en réaliser qu'une bobine. Mais je n'apprécie guère *Un Eté Prodigieux* (1950) qui eut parait-il des admirateurs en France. C'est un film où j'ai subi toutes les contraintes d'une période très difficile.

« Pour parler en général de ma conception du cinéma, j'aime avant tout la comédie, je me plais à introduire des scènes drôles dans un drame, et des épisodes dramatiques dans un film comique. Tout cela est une question de proportion.

« A quelques exceptions près, tous mes films ont, bien ou mal, exprimé la vie contemporaine et ses problèmes. Quand je l'ai pu, j'ai toujours opté pour la contemporanéité. Il n'est pas toujours commode de traiter de tels sujets.

« A ce propos, je vous dirai un de mes apologues favoris. Un grand peintre japonais divisa ainsi sa vie et son travail : entre 20 et 40 ans il fit des natures mortes puis des paysages. Entre 40 et 60 il peignit des oiseaux, entre 60 et 80 des oies, des canards, des poulets, diverses sortes d'animaux domestiques. Et ce fut seulement au seuil de sa centième année qu'il se hasarda à créer des hommes.

« Mon ambition a été aussi de montrer les hommes dans la vie contemporaine. Je n'ai ni pu, ni voulu, attendre aussi longtemps pour m'y risquer. Mais je me demande si je vivrai encore assez longtemps pour peindre vraiment l'homme.

« Je ne suis pas, je n'ai jamais été un homme de théories. J'ai toujours pris mon matériel dans la vie quotidienne. Je voudrais cependant un jour pouvoir faire intervenir des thèmes mythologiques en montrant les brigades de Krivoirog et leurs conflits dramatiques. Mais aurai-je vraiment un jour la possibilité d'aborder un si grand sujet ? »

Nous nous sommes quittés sur ces derniers propos. Il était minuit passé. Nous nous étions promis de nous revoir, mais je ne devais plus jamais rencontrer cet homme débordant de générosité et de vie. — G.S.



Boris Barnett : Un été prodigieux.

## Anthony Mann au travail

*Pinewood. Studio n° 30 - 8 h du matin*

Anthony Mann, que je connais maintenant depuis la veille, me présente à son chef opérateur Robert Krasker, à son assistant Derek Cracknell, puis à Kirk Douglas et à Richard Harris. Un homme souriant se joint à nous : John Fulton, le responsable des effets spéciaux.

« *C'est, avec Kirk et moi-même, le seul Américain de l'équipe*, m'explique Tony Mann. *Les syndicats anglais s'opposaient à sa venue mais la branche « effets spéciaux » est inconnue en Grande-Bretagne... J'ai donc obtenu gain de cause !* »

*Plan n° 223*

Le décor représente l'intérieur d'une cabane : une cheminée, un lit, quelques fauteuils en bois, une table et une lampe. Un peu de neige derrière les carreaux de l'unique fenêtre... Anthony Mann s'assied, réfléchit quelques minutes, décale légèrement la table par rapport à la cheminée et oriente ses fauteuils en conséquence. Il prend le viseur et appelle Robert Krasker : les deux hommes discutent silencieusement...

Mann s'approche de la lampe, y colle son viseur, recule lentement et se déplace de la droite vers la gauche... il s'agenouille et s'immobilise face au lit : « *O.K. ? Il faut que ce soit ample...* »

Kraser sourit et fait déplacer deux projecteurs. On amène la caméra face à la lampe... L'assistant appelle les hommes du commando et les doublures-lumière de Douglas et de Richard Harris...

Mann, un à un, les place dans le décor et leur indique quelques gestes, s'assied derrière la Mitchell et répète le mouvement à la Dolly... Il descend enfin et me fait signe... l'équipe photo commence à s'affairer...

« *Tous ces hommes espéraient l'aide d'un commando britannique, mais l'avion s'écrase à flanc de montagne ! Les silhouettes, qui préparaient déjà l'atterrissage, s'évanouissent dans la nuit... Je coupe alors brutalement et la scène qu'on va maintenant tourner les montre sous le coup de l'émotion et du découragement... Tout doit être silencieux... puis, pendant que la caméra découvre la pièce et les enveloppe, les gars, un à un, prononcent leurs répliques... C'est une scène capitale car Dick Harris doit les persuader de faire le coup sans les Anglais... même Douglas est réticent...*

Robert Krasker a réglé la lumière... Anthony Mann me quitte et consulte rapidement son manuscrit...

*Première répétition.*

Les voix, doucement, s'élèvent une à une...

« — Des mois de préparation... et tout cela pour rien !

— Tout est fichu !

— Je ne peux arriver à le croire...

— Ces gars-là sont morts... et pour qui, pour quoi ? »

Mann : « *C'est bon mais espacez davantage les répliques... il faut qu'on « entende » le silence, vous comprenez... O.K... Derek, appelle Kirk et Richard !* »

Les deux hommes arrivent : Mann les prend à part et leur rappelle ce qui précédait..., puis il leur explique la scène et son mouvement de caméra. Elle est alors jouée dans son ensemble. Extrême concentration de Kirk Douglas. Richard Harris « accroche » le texte par deux fois..., intervention de la script...

Mann : « *Prends ton temps... c'est toi le pivot de cette séquence... et puis oublie Brando... pour les mains du moins car le regard est parfait !* »

*Première prise.*

Aucune erreur, mais, manifestement, le ton n'est pas trouvé.

Mann : « *Ce n'est pas encore la « blue note »*.

Krasker : « *Tony, j'ai des difficultés en fin de mouvement... l'angle n'est pas commode...* »

Mann : « *Je n'ai jamais dit qu'il l'était. Je sais que vous avez obtenu un Oscar... mais peut-être pourriez-vous prendre plus de risques, Mr. Krasker !* »

Rire des techniciens.

A Kirk Douglas : « *C'est toi qui est cadré en dernier, déplace-toi sur la droite et retire ton pull de cette façon... voilà ! Si tu n'as pas le temps, on coupera une réplique... et puis montre tes dents... il faut que le public se dérange pour quelque chose !* »

Applaudissements chaleureux. Richard Harris, lui, est secoué d'un grand rire.

On recommence la scène. Troisième, puis quatrième prise où la tension est enfin parfaitement rendue.

Mann : « *Fine... all right !* »

Benjamin Fisz, le producteur associé, s'approche de moi : « C'est incroyable... il ne tourne jamais comme c'était prévu, mais que voulez-vous dire ?... les rushes sont formidables. C'est un maître, vraiment... »

Entre deux plans, je bavarde avec Kirk Douglas :

— *Qu'est-ce qui vous a attiré dans* The Heroes of Telemark ?

— L'importance du sujet. En lui-même, le raid contre Ruijkan n'a été qu'une expédition militaire comme beaucoup d'autres. Ce pourrait être *Guns of Navarone*. Cependant, la destruction des canons de Navarone n'a en rien modifié le cours des hostilités ! La course aux bidons d'eau lourde, elle, a été décisive : imaginez un peu les nazis en possession de la bombe atomique !

*Without a Star !*

Puis, avec Richard Harris :

— *Pour avoir tourné aux Etats-Unis* (Major Dundee), *en Grande-Bretagne* (This Sporting Life) *et en Italie* (Deserto rosso), *voyez-vous des différences essentielles entre un homme comme Antonioni, par exemple, et un réalisateur comme Anthony Mann ?*

— Des différences énormes ! En Angleterre, on attache beaucoup d'importance au sujet et à la direction d'acteurs. Regardez Peter Glenville...



Anthony Mann - The Heroes of Telemak, Kirk Douglas et Stanley Baker.

— *Parlez-nous de votre personnage.*

— J'incarne le Dr Rolf Pedersen. Il a été le cerveau et le technicien de l'entreprise. Les trois quarts des hommes qui composaient le commando vivent encore et ce qui étonne, chez eux, c'est la gentillesse et la simplicité dont ils font preuve ! C'est aussi une leçon dont toute l'équipe s'est inspirée...

— *Que pensez-vous d'Anthony Mann ?*

— C'est un maître du film d'action. Il va droit au but et sait vous créer une tension, une atmosphère... je crois que ce sera un très grand film.

— *Avez-vous vu certains de ses westerns ?*

— Presque tous, il me semble... ma préférence va à *Winchester 73* et à *The Man From Laramie*.

— *Et parmi vos westerns ?*

— *Lonely Are the Brave.*

— *Mais vous avez travaillé avec Raoul Walsh, Howard Hawks et King Vidor !*

— ... Des films de série... for fun... Mais j'aime bien *Man*

l'inconvénient, c'est que le film reste sur le papier ! Avec Antonioni, cela a été terrible. Il peut mettre une matinée entière à cadrer une simple bouteille... vous vous rendez compte... une bouteille ! Je ne dis pas que le film soit mauvais mais, pour un acteur, c'est une expérience inutile : vous vous demandez ce que vous faites sur le plateau ! Avec Tony, c'est différent, car, en tournant avec lui, vous êtes déjà au cinéma. Il vous « raconte » le film, littéralement, et vous faites ce que vous pensez avoir vu... c'est extraordinaire. Je crois que sa plus grande qualité est de savoir visualiser « avec » l'acteur. Il a le sens des personnages, plus encore que Peckinpah. C'est peut-être une conception « dépassée » mais c'est celle que je préfère ! C'est, en tout cas, la plus enthousiasmante.

— *Parmi ses films, lequel préférez-vous ?*

— *El Cid.* Son travail avec Heston est absolument fantastique. — J.-C. M.

## Evian : le 16 mm en 65

Pour la troisième fois, l'UFOLEIS organisait sur la rive française du Léman son Festival du film 16 mm, dans un décor aussi « relaxe » que possible, sans formalités, sans officiels, avec une gentillesse et une cordialité qui vous empêcheraient presque de formuler la moindre critique. C'est peut-être ainsi que devrait fonctionner un festival, ainsi que fut Tours à ses débuts, ainsi que l'esprit reste clair et lucide. Le jugement n'en est que plus sévère.

Aucun Grand Prix ne fut justement attribué, par absence de « film correspondant totalement à l'esprit de cette rencontre et à ce qu'on peut attendre de la libre utilisation du 16 mm », selon les attendus du jury. Cette réserve formulée, l'accord ne fut pas difficile à réaliser autour du film de Kenneth Anger *Scorpio Rising*, déjà primé l'an dernier à Poretta Terme. La couleur de la copie aimablement prêtée par Mme Decuris, avec l'accord de l'auteur, a déjà un peu « passé » et ne fait pas justice aux recherches picturales d'Anger. Le délire de ces merveilleuses chansons américaines, de ces personnages de *comic strips* faits chair, le montage rigoureusement articulé sur la musique avec un brio qui enchantera Alain Resnais, ne trouvent plus leur complément indispensable dans le luxe frénétique de la couleur. Mais l'œuvre subsiste, et un certain message, qu'on a tort d'ignorer sous l'étiquette passe-partout de « fascisme ». Kenneth Anger ne peut qu'être fasciné par cet univers primitif des héros de *L'Equipée sauvage*, auxquels, loin de se sentir supérieur, il accorde une *aura* inquiétante pour les âmes trop pieuses. Le 16 mm trouve ici sa justification, du moins dans une perspective bien précise : l'artiste est entièrement libre de travailler sa pellicule, de doser les couleurs à la prise de vues ou au tirage, de monter avec la même rigueur que le poète ou le musicien.

A-t-il pour autant rejoint « l'esprit du 16 mm », selon une formule qui fera couler beaucoup d'encre ? C'est une autre question. Hormis ce Premier Prix accordé à l'unanimité, quatre œuvres avec des mérites divers se partagèrent le Second Prix (avec dans chaque cas une attribution symbolique, mais sympathique, de 500 francs *cash*). D'abord un film consciencieux sur la confection d'une jarre, *Ravao, la potière d'Imerina*, d'Aimé Fournel, Madagascar : nous voyons pétrir l'argile et naître plan par plan la jarre en question, nous ignorons presque tout de la femme qui la crée sous nos yeux, elle-même réduite à un rôle purement fonctionnel. Ensuite *Noviciat* de Noël Burch, fantaisie érotique qui vaut à André S. Labarthe d'être lui aussi réduit au rôle de pur objet entre les mains, les pieds et les coups de cravache d'Amazones bottées commandées par Frédérique Franchini au regard d'acier. Gageure remarquablement tenue, exercice de style sans bavure. Mais le cinéma, 16 mm ou pas 16 mm, qui sert à illustrer un postulat, même brillant, n'est alors qu'un bâtard de la littérature. On attendra avec curiosité le grand film en 35 mm que David Stone se prépare à produire sur le même sujet, avec Samuel Fuller metteur en scène et Burch scénariste.

La seconde moitié du Deuxième Prix alla à *Le Jour du seigneur* de Philippe Durand et à un film allemand d'Helmut Rings, *Begegnung*. Le film de Durand était le seul de tout le festival à correspondre au moins dans son intention à ce que je crois être la vocation première du 16 mm et peut-être du cinéma moderne, en dehors de l'animation, le cinéma direct. Durand a filmé les ébats d'un couple fantaisiste de Français moyens, lui, ses deux femmes, leurs enfants, de la grande ville à la mer, et retour. Des bribes de conversation enregistrées sur un magnétophone insuffisant rythment ces images montées *flash*, deux ou trois mesures d'hymnes religieux apportent le contrepoint indispensable. On célèbre un culte. Durand n'a pas réussi le film mordant qu'on espérait sur ce sujet, il en donne l'idée. Quant à *Begegnung*, si l'on voit bien les intentions, on ne marche pas une seconde à cette mince idée d'un garçon qui suit une fille qu'il a repérée dans un musée et dont les échanges se font au seul niveau du regard. *Mulheim, Ruhr*, de Peter Nestler, au grand désespoir de Michel Delahaye, n'obtint aucune récompense, même s'il méritait plus que *Begegnung*. Exercice de style trop raffiné pour vraiment convaincre, *Mulheim* illustre les mérites d'une tradition impressionniste héritée du muet, non sans rapport avec certains aspects du *Free Cinema*, qui date terriblement à l'ère du cinéma direct et que l'auteur lui-même a aujourd'hui dépassée. Deux films d'Eric Rohmer, *Nadja à Paris* et *La Carrière de Suzanne*, partagèrent le jury qui n'arriva pas à se décider pour l'un ou l'autre. On admirera l'extraordinaire cohérence de Rohmer dans toute son œuvre, une certaine conception pascalienne du cinéma dont il ne se départira jamais. *Nadja* a pour moi le mérite de montrer chez l'auteur un commencement d'effort à aller ailleurs, encore une fois vers le direct, le cinéma non prédestiné.

François Chevassu, responsable d'Evian, pouvait au cours d'une discussion envisager de supprimer ces rencontres si le niveau ne correspondait pas davantage à ses espérances. Mais il faudrait auparavant travailler plus activement à trouver des œuvres qui illustrent cet « esprit du 16 mm ». Je pense aux *Edili* de Lorenzini, au *Concours* de Forman. Il faudrait aussi, comme le faisait remarquer Fernand Dansereau, œil de l'ONF canadien à Evian, insister sur la qualité lamentable des projections 16 mm, surtout du son, dans 90 % des cas, dénoncer la paresse des constructeurs, revendeurs, qui ne s'attachent pas encore suffisamment à offrir une qualité satisfaisante de rendu visuel et surtout sonore à l'intérieur des limites actuellement permises. Seule cette perfection technique indispensable permettra aux futurs Resnais, Antonioni, Leacock, de prendre le maximum de risques avec l'assurance d'obtenir des résultats correspondants. — L. Ms.



Liza Minnelli.

## De pères en filles

Après Jane Fonda, c'est maintenant Liza Minnelli, Carol Cole et Nancy Sinatra.

Liza Minnelli, la fille de Vincente et de Judy Garland, a été la sensation de Broadway dans le musical « Flora The Red Menace » et vient de gagner le prix de la meilleure interprétation de comédie musicale (The Antoinette Perry Award). Agée de 19 ans, Liza débuta dans « Best Foot Forward » en 1963 ; depuis elle a charmé les téléspectateurs des shows Ed Sullivan et Jack Paar.

Entre temps, Carol Cole, la fille de 17 ans de feu Nat King, a signé un contrat exclusif avec Columbia, et la fille de Sinatra, Nancy, (23 ans) commence sa carrière d'actrice pour la Fox avec un petit rôle dans le remake de *Stagecoach* de Gordon Douglas. — A.M.

## Morir en Espana

Ce long métrage « documentaire » espagnol a été présenté, rue d'Antibes. Il avait été terminé en hâte à Madrid, pour le Festival de Cannes. Le réalisateur Mariano Ozores y a utilisé tout autant les extraits de journaux, que les actualités de 1934-1936. L'essentiel de son « discours filmique » est moins dans un médiocre montage que dans un commentaire de propagande très agressif. On y « démontre » entre autres, que la guerre civile fut déclenchée non par Franco, mais par Miguel de Unamuno, appelant la jeunesse « à se soulever contre le régime pourri d'Azaña ».

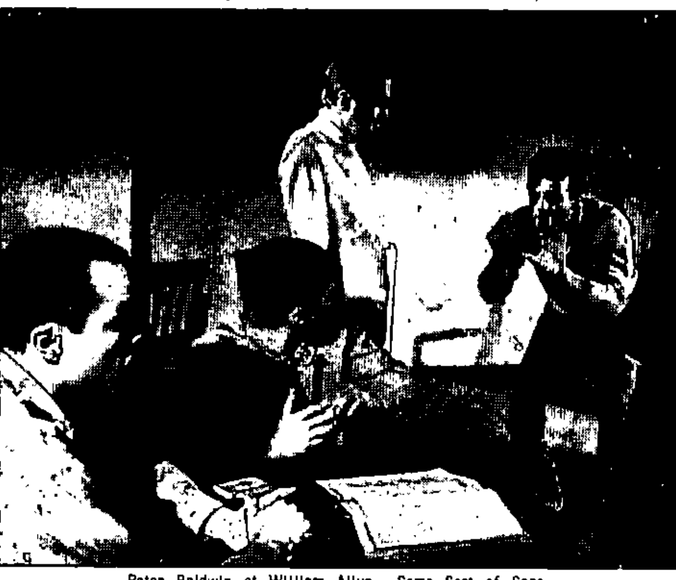
*Morir en España* a été réalisé pour répondre au film français *Mourir à Madrid*, sur une idée d'Antonio Morales, Estaban Madruga, et Carlos Fernandez Cuenca. Ce dernier, qui est *directeur de la Cinémathèque Espagnole*, de l'*Institut du Cinéma de Madrid* et du *Festival de Saint-Sébastien*, est aussi critique du journal *Ya*. Il y écrivit en 1962, parlant du *Procès*, qu'il est selon Kafka et Orson Welles des condamnations injustes, mais aussi des sentences justes, comme celles qui venaient alors de faire condamner à Jérusalem Eichmann et à Madrid Julian Grimau. Pour avoir protesté contre ce point de vue dans une lettre publiée au Danemark, le poète Carlos Alvares a été emprisonné, puis deux ans après condamné (fin 1964) à cinq ans de prison. La revue « Cine Universitario » dont il était un des critiques, fut interdite en 1962 par la censure et le reste. — G.S.

# Pesaro : Premier festival international du nouveau cinéma

Si cette petite station balnéaire était si bien à la mesure des glandeurs italiens vieillissants que Fellini nous fit connaître sous le nom de *Vitelloni*, c'est que tout comme chez eux, l'apparence au brillant vite terni de cette ville minable cache assez mal la vacuité la plus morne (heureusement, Urbino n'est pas loin, avec ses rues escarpées, ses Piero della Francesca, ses briques d'un rose délicat, son lapin grillé et ses remparts où une admirable phrase de Montaigne accueille le promeneur). Mais au tableau uniment coloré que présentait le film de F.F., le premier festival du « nouveau cinéma » en a substitué un autre singulièrement contrasté puisque la même toile de fond servit de repoussoir à ce qu'il y a de plus riche et riant à nos yeux : le jeune cinéma mondial, aujourd'hui, demain et déjà hier.

Le présent et l'avenir, ce sont les premiers jalons jetés par les jeunes cinéastes que réunirent Gianni Amico et Louis Marcorelles pour que l'union spirituellement effective d'un certain jeune cinéma porte ses fruits au niveau des problèmes cruciaux posés par la distribution. Ce sont aussi quelques soirées dans le labyrinthe du « scotch club » où les voix d'Amico, de Bertolucci (et de bien d'autres présents par la pensée) tenaient lieu de fil d'Ariane tandis que les phrases interrogatives du ténor de « Gato » Barbieri se crispaient pour évoluer vers l'amer et nous conduire immanquablement vers l'Adriatique au bord de laquelle, à l'aube, refusaient de s'achever des conversations qui laissent le sentiment très vif et stimulant qu'il existe en puissance une « Société Nationale » (à l'échelle européenne, voire mondiale) du jeune cinéma qui n'attend peut-être que son La Farina. Ce qui constitue le meilleur souvenir et la justification d'un festival qui occupe parmi les autres une place, non pas « de choix », mais résolument à part et plutôt privilégiée, à notre sens.

Le passé, il en fut aussi question et surtout au cours de quelques tables rondes. Il est rare que de telles discussions s'avèrent fructueuses et chaque festival est à cet égard une désolante confirmation du bien fondé de la phrase de Joseph de Maistre : « Rien ne naît d'une délibération ». Mais il y eut ici quelques déclarations marquantes (Aprà, Bertolucci, Pasolini, Toti...) qui, bien entendu, concordèrent et éclairèrent des réunions consacrées à faire le point sur des sujets tels que les jeunes cinémas tchèque et français, le jeune cinéma et la critique, etc. Plutôt que de mal rendre compte de ces communications, nous en livreront bientôt certaines telles qu'elles ont été faites.

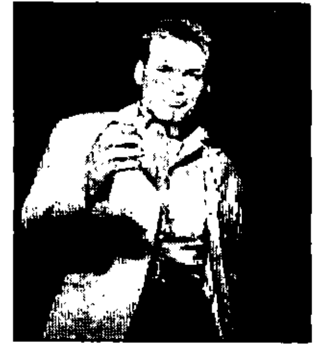


Peter Baldwin et William Allyn : Some Sort of Cage.

Mais le passé, n'est-ce pas déjà les films qui furent projetés ? Des *premiers films* seulement, puisque telle est la règle à Pesaro. Je n'ai vu — n'ayant assisté qu'à la fin du festival — qu'un petit nombre d'entre eux, aussi incomba-t-il au seul J.-L. C. d'en rendre compte et de représenter les *Cahiers* dans le jury (Anchisi, Aprà, Bertolucci, Bruno, Comolli, Douchet, Ponzi) qui fonda le prix *Filmcritica* décerné à *Sodrasban* (meilleur long métrage) et *Some Sort of Cage* (meilleur court métrage) et souligna le grand intérêt de *Khesht o Avenech*, *Le Chat dans le sac* et *Rysopis*. Arrivé juste à temps pour revoir le film de Groulx, il m'a semblé surclasser ce que nous avons vu par la suite. Mais qu'avons-nous vu ?

Tout d'abord, deux excellents courts métrages : *Noi insistiamo* (Italie) et *Some Sort of Cage* (U.S.A.). Dans le premier Gianni Amico qui tint le rôle du cinéphile dans *Prima della rivoluzione* de Bertolucci, qu'il assista pour le scénario et la réalisation) illustre en 16 mm la célèbre suite de Max Roach : « Freedom Now » que chante l'admirable Abbey Lincoln (femme de Roach et héroïne du *Nothing But a Man* de Roemer). Le risque couru par une entreprise de ce genre est flagrant : celui du pléonasme. Sans doute est-ce grâce à une parfaite connaissance du jazz et du cinéma doublée d'une sensibilité rompue aux pouvoirs de l'un comme de l'autre qu'Amico l'évite avec un tel succès. En effet, les actions conjuguées de la bande image et de la bande son impriment à l'ensemble un sens plus vaste que celui dont elles seraient isolément les signes. L'illustration propose assurément *une* lecture de la musique tandis que celle-ci la seconde constamment pour lui donner d'infinies résonances. Cette incessante collaboration, condition nécessaire de tout film fondé sur un tel principe, n'est possible que dans la mesure où les documents photographiques sont choisis et montés selon une logique qui ne contredit pas ni même ne répète celle de la musique. Cette condition étant réalisée, on se prend alors à ne plus différencier l'image du son tant l'une est devenue abstraite, tant l'autre est riche du poids de la réalité. Et l'on ne sait plus, des déferlements rageurs de Roach, des éclairs du montage et des éclats de voix d'Abbey à qui l'on doit la simple revendication sociale, à qui le cri de révolte d'une portée plus grande encore, car venu d'on ne sait où, c'est-à-dire d'où l'on ne veut pas savoir, abîme où sommeillent en nous les puissances maléfiques que l'on veut ignorer, ainsi que d'éventuels transports de joie qui s'en rapprochent par leurs redoutables excès. C'est assez dire que l'on est envoûté et que de ce pouvoir d'envoûtement, musiciens et cinéaste sont responsables au même titre. Mais c'est bien à Gianni Amico que l'on doit d'avoir su composer sur le documentaire (afro-américain, mais de portée universelle) de Max Roach et Abbey Lincoln une si belle et inquiétante musique, lancinante elle aussi, pour chacun d'entre nous.

Pour bien des films, de *Era notte a Roma* à *Lo spettro*, on connaît l'acteur Peter Baldwin. *Some Sort of Cage* nous le présente — ce qui est plus nouveau — comme un jeune



Jerzy Skolimowski : Rysopis

cinéaste plein de talent. Le film adapte la pièce de Herb Rosen « Nostalgia Never Hangs Its Hat » et met aux prises dans la petite salle d'un hôpital psychiatrique un jeune noir drogué et un groupe de malades mentaux avec lesquels il est enfermé. Le spectacle permanent d'une déraison plus terrifiante encore — car plus franche mais peut-être plus lucide — que celle dont le monde extérieur est le théâtre, épouvante le héros qui, étant donné le nouveau critère de normalité, se singularise par ses deux vices : la raison et la drogue, monnaie courante de l'autre côté de la cage, c'est-à-dire dans *l'autre* cage où le reconduiront l'évasion puis le « shoot » auxquels il aspire. On assiste un peu à ce film comme à une expérience de free jazz, chaque acteur tissant la toile du délire en laquelle il se drape, explorant en solitaire une démence que l'existence de l'Autre ne sert qu'à alimenter. De leur prison, ils émettent, « alone together », une singulière cacophonie de sens et de sons, fort préméditée par Baldwin qui la conduit jusqu'au point où elle dégénère en harmonie. Disant l'étroite union de la raison et de la déraison, il trouve à son propos un équivalent ou « correspondance » stylistique en réalisant un film dont la richesse tient à la charge poétique donc à l'union, étroite elle aussi, entre réel et portée métaphorique. Il filme avec une simplicité qui est de celles qui cachent la véritable virtuosité, ses acteurs (qui ont tous vécu auparavant une aventure similaire) et nous livre donc un documentaire qui semble n'avoir d'autre dessein que celui de témoigner sur cette salle d'hôpital et ses occupants. Mais pourquoi regardons-nous alors l'image de ceux-ci comme venue d'un miroir à peine déformant, pour-

quoi celle-là prend-elle sous le très discret, mais bien efficace, éclairage de Baldwin les dimensions plus vastes d'un univers tout autre ? Très *ailleurs*, certes, mais pourtant très *près*.

Ensuite, quelques films remarquables dont nous avons parlé et reparlerons. *Paris vu par...* (nº 168, p. 73) clôturait le festival hors compétition. Rouch, Chabrol, Godard, Rohmer y prouvaient que l'on peut être génial en 16 mm comme en 35 et répétaient que l'avenir du cinéma d'auteur réside sans doute dans des films librement tournés pour un prix modique, fût-ce, pour quelque temps encore, au détriment d'une qualité technique qui importe si peu. Il y eut le beau *Khesht o Ayeneh* (*La Brique et le miroir*) d'Ebrahim Golestan et d'une lenteur magnifique, d'une force qui ne cesse de croître dans le souvenir (nº 166-7, p. 60) ; *Sao Paulo S.A.* (nº 168,



Itsvan Gaal : Sodrasban

p. 81) qui semble avoir été aussi salutaire pour son sympathique auteur Luis Sergio Person que pour le cinéma brésilien. Et puis deux ou trois autres films qu'il vaut mieux continuer à passer sous silence.

De *Demanty Noci* (*Les Diamants de la nuit*) du Tchèque Nemec, nous avons déjà dit (nº 166-7, p. 60) le caractère réactionnaire, retardataire, grotesque et racoleur. Ajoutons qu'il donna une nouvelle preuve de son incontestable réussite en récoltant encore un prix (celui des critiques!), ce pour quoi il a été fait. Le public, lui, ne s'est pas laissé prendre au piège dans lequel tombèrent aussi allègrement ceux qui font profession de comprendre le cinéma et préféra à ces diamants en toc l'imparfait, mais bien supérieur *Sao Paulo S.A.* (qui obtint donc le grand prix du public devant *L'Amour à la mer*). Et le festival prit fin sur cette note gaie, favorisant l'optimisme. — J.B.

Pesaro I fut un festival où les bons films furent aussi rares et les pires aussi pires que dans les autres festivals ; et pourtant Pesaro se distingue des autres en ceci qu'il est *le seul* à prendre explicitement pour projet ce qui justifie l'existence d'un festival : révéler de nouveaux cinéastes, permettre au nouveau et au jeune cinéma (il n'est pas forcément le même) de s'exprimer d'emblée et dès le premier film. Car non seulement Pesaro *montre* ces premiers films (il est déjà le seul à pratiquer telle audace), mais ne cache pas qu'il les tient pour l'essentiel présent du cinéma en les offrant comme sujets de débats, en les posant comme objets de réflexion.
Ainsi Pesaro, initiative conjuguée de quelques critiques (Lino Miccichè, Mino Argentieri, Gianni Amico et Louis Marcorelles) et de l'*Instituto dello spettacolo* du ministère de la culture italien, est-il le seul festival *contemporain* du seul cinéma prioritaire. Les autres festivals ne marquent pas la bonne heure.
C'est pourquoi Pesaro, non content de prendre ce pari sur l'avenir du cinéma, tâche encore de concourir à la diffusion, à la circulation de ces films, dont la jeunesse plus que la nouveauté empêche la distribution, contraint de rester secrets et sans suite. Par là encore Pesaro, expérience unique, participe plus effectivement que tout autre festival à la possibilité d'un cinéma dont l'urgence nous réclame tout entiers car c'est ce cinéma-là que nous, spectateurs, critiques ou cinéastes, sommes en train de faire, pourrons faire et devrons vivre. Ici est l'action ; le reste est culture.
Les films étaient venus tous avec leur jeunesse, et quelques-uns seulement avec leur nouveauté. Il faut ranger chez les vieux jeunes ou les jeunes vieux *Fargo* (Brian Hutton, U.S.A.), beatnicks romantiques passagers d'un train de marchandises qui, comme on dit, roule imperturbablement sur les rails de la convention (nous en garderons le si doux visage de Celia Kaye) ; *Cronica para un nino solo* (Leonardo Favio, Argentine), complaisance, pédérastie et démagogie sur le dos des enfants redressés ; *Shikeishu* enfin (Kei Kumaï, Japon), d'une rare maîtrise et d'un intérêt plus que rare : l'empoisonnement d'une quinzaine d'employés de banque par de méticuleux tueurs plus ou moins espions et acoquinés aux Américains et aux anciens du néonazisme nippon, ne donne guère matière à autre chose qu'un délire de zooms, de déformations optiques et de caméras sur les genoux.
Entre deux âges, le très beau film de Miguel Picazo (*La tia tula*, Espagne, cf. *Cahiers* nº 160) ; *The Logic Game* (Philip Saville, Angleterre), film de vieil original à force d'originalités, où l'on voit un (assez) vieux couple s'aimer encore en jouant au jeu (à dessous,

indifférent mais insidieux et agité) fait brutalement franchir à quelques adolescents le pas de la vie, les sépare et les livre à eux-mêmes, et dépose la première ombre dans leur regard. La beauté et l'originalité du film tiennent à son masque de sérénité et de classicisme, qui se déchire parfois pour laisser éclater, com-



Ebrahim Golestan - La Brique et le miroir.

j'imagine, érotiques) et se rêver mutuellement dans des situations et décors arbitraires décidés pour l'autre par chacun à tour de rôle : mais le rêve ne coïncide que rarement avec le réel, et le film en perd toute force ; *Dobro Pozhalonat* (*Soyez les bienvenus*, Elem Klimov, U.R.S.S.), satire et parabole des mésaventures et bonheurs de la liberté dans un régime hygiénique : un camp de vacances pour enfants, dont le plus indiscipliné est chassé, mais il préfère y revenir en secret puis en triomphe — grand sujet traité sous l'angle le plus mince, mais la drôlerie des acteurs et des situations prouve la virulence d'un comique communiste ; et encore *Pravo stanje stvari* (*Le véritable état des choses*, Vladan Slijepcevic, Yougoslavie), découverte et examen des problèmes de la fidélité en amour à travers un exemple qui constitue l'intrigue du film (en permission, un soldat ne trouve pas sa femme chez lui, la cherche, la trompe au passage, puis encore en retrouvant pour un instant la première fille qu'il a aimée, découvre que sa femme le trompait, se cherche alors et la retrouve enfin), commenté et annoté par de brèves interviews des gens de la rue. Là aussi, naïveté et sincérité déconcertantes (et précieuses), mais le film n'est rien hors des acteurs, plus vivants que leurs personnages.
Donc (outre ceux dont J.B. parle ci-contre), deux films qui reprennent les dés du cinéma et les relancent. *Sodrasban* (Itsvan Gaal, Hongrie), où la noyade d'un de leurs compagnons de jeux (dans un fleuve qui hante le film et lui prête son cours en apparence

me une réalité contenue par le rêve et le brisant, les images et les formes les plus abstraites, les lumières les plus brillantes ou les plus sombres que le cinéma ait connues de longtemps. C'est un art de la nuance, de l'évolution, puis du basculement ; l'adéquation réussie d'un sujet et d'une forme, où l'idée de cinéma finit par s'effacer dans celle de poésie.
Et *Rysopis*, premier (et génial) film de Jerzy Skolimowski, aberrant et fascinant *objet* de cinéma, sans intrigue mais tout en digressions, dernier jour de vie civile d'un jeune conscrit (joué par Skolimowski), où tout se dénoue, se renoue, où tout ce que charrie une vie s'entasse dans le désordre, sans plus de fonction ni de sens, film sans queue ni tête, comme son personnage brouillon et têtu, et qui se déroule sans se soucier de rien. Il n'y a pas seulement là un défi ironique aux traditions du récit, aux conceptions classiques des personnages et de leurs rapports, mais l'affirmation d'une autonomie souveraine de chaque personnage par rapport aux autres et aux situations. Tout est décalé ainsi : les phrases ne se répondent plus, les durées se contredisent, les motivations annulées par les comportements, les lieux déboussolés. Le film semble s'inventer à mesure et laisse l'impression d'avoir à sa disposition plusieurs développements différents, où il choisit indifféremment le sien, quitte à passer à un autre l'instant d'après. Et l'on n'est pas même sûr que tout se passe identiquement d'une projection à l'autre : nous reparlerons de Pesaro et de Skolimowski. — J.-L. C.

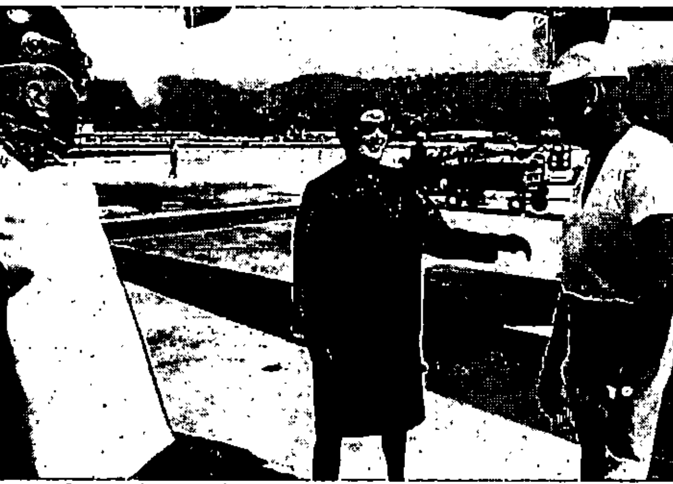
## U.S.A.

**ROBERT ALDRICH** : *The Flight of the Phoenix.* Scénario de Lukas Heller et R.A., d'après un roman d'Elleston Trevor. Images de Joseph Biroc (Couleur). Avec James Stewart, Richard Attenborough, Hardy Kruger, Peter Finch, Ernest Borgnine, Dan Duryea, Christian Marquand, Ian Bannen, Ronald Fraser, Gabriele Tinti, George Kennedy, Alex Montoya, William Aldrich, Peter Bravos. Robert Aldrich, Fox. Tournage en Arizona.

**JACK CARDIFF** : *The Liquidator.* Scénario d'après un roman de John Gardner. Panavision, Metrocolor. Avec Rod Taylor, Trevord Howard, Jill St. John, Akim Tamiroff, Gabriella Licudi, David Tomlinson, Wilgrid Hyde-White, John Pennington, M.G.M. Tournage à Londres et en France.

**RICHARD CARLSON** : *Kid Rodelo.* Avec Don Murray, Janet Leigh, Broderick Crawford, Richard Carlson, Ellis Sard, Trident Films - Paramount. Tournage à Madrid.

**JAMES B. CLARK** : *And Now Miguel.* Images de Cliff Stine (Technicolor). Avec Pat Cardi, Guy Stockwell, Clu Gulager, Michael Ansara, Joe DeSantis, Ann Daniel, Pilar del Rey, Emma Tyron. Robert B. Radnitz, Universal. Tournage à Mexico.



Richard Quine : Oh Dad, Poor Dad. Lionel Jeffries, Rosalind Russell et Richard Quine.

**WILLIAM ASHER** : *How to Stuff a Wild Bikini.* Scénario de Leo Townsend et W. A. Images de Floyd Crosby (Panavision, couleur). Avec Tommy Kirk, Annette Funicello, Harvey Lembeck, Beverly Adams, Dwayne Hickman, Mickey Rooney, John Ashley, Jody McCrea, Buster Keaton, Bobbi Shaw, Patti Chandler, Mary Hughes, The Rat Pact. James H. Nicholson - Samuel Z. Arkoff, American International.

**JULES BASS** : *The Daydreamers.* Scénario de Arthur Rankin d'après les contes d'Andersen. Procédé « Animagic », moitié animation. Narration Hayley Mills, Tallulah Bankhead, Boris Karloff, Victor Borge, Terry-Thomas. Avec Paul O'Keefe, Jack Gilford. Joseph E. Levine Production.

**JOHN BUSHELMAN** : *Day of tho Nightmare.* Images de Ted Michels. Avec John Ireland, Elena Verdugo, Liz Renay, Beverly Stone, Cliff Fields. Michael Kruike-Leon Bleiberg, Sereen Group Inc.-Hertz Lion Intl.

**FRED DE CORDOVA** : *Frankie and Johnny.* Images de Jack Marquette (Couleur). Avec Elvis Presley, Donna Douglas, Anthony Eisley, Nancy Kovack, Sue Ane Langdon. Edward Small, Admiral Pictures - Artistes Associés. Tournage chez Goldwyn.

**MAURY DEXTER** : *Beach House Party.* Avec Frankie Randall, The Astronauts, Cindy Malone, Jackie Miller, Gayle Caldwell, Sherry Jackson, Sonny and Cher. Maury Dexter-Robert L. Lippert Prods-Fox.

**STANLEY DONEN** : *Arabesque.* Images de Chris Challis (Technicolor). Avec Gregory Peck, Sophia Loren, Alan Badel, George Coulouris. Stanley Donen Prods-Universal. Tournage à Londres.

**GORDON DOUGLAS** : *Stagecoach.* Remake du film de Ford. Avec Alex Cord, Bing Crosby, Van Heflin, Ann-Margret, Slim Pickens, Red Buttons. Fox.

**JOHN FRANKENHEIMER** : *Seconds.* Scénario d'après un roman de David Ely. Avec Rock Hudson. Paramount, tournage Hollywood et Le Mans.

**BERT I. GORDON** : *Village of the Giants.* Images de Paul Vogel (Eastmancolor). Avec Tommy Kirk, Charla Doherty, Johnny Crawford, Kevin O'Neal, Timmy Rooney, Toni Basil, Joy Harmon, Vicki London, Gale Gilmore, Tish Sterling, Bean Bridges, Ronny Howard, Joe Turkel, Robert Random. Bert I. Gordon-Berkeley Prods., Embassy Pict. Tournage chez Paramount.

**GEORGE ROY HILL** : *Hawaii.* Scénario d'après le roman de James Michener. Images de Russell Harlan, (Panavision, Couleur). Avec Julie Andrews, Max von Sydow. George Roy Hill-Walter Mirisch, Artistes Associés. Tournage à Hollywood et Honolulu.

**SETH HOLT** : *The Nanny.* Scénario de Jimmy Sangster d'après un roman de Evelyn Piper. Avec Bette Davis, Wendy Craig, James Villiers, Joe Bennett, Pamela Franklin. James Sangster, Hammer Film. 7th Art-Fox. Tournage en Angleterre.

**TED KOTCHEFF** : *Life at the Top.* Images de Oswald Morris. Avec Laurence Harvey, Jean Simmons, Honor Blackman, Michael Graig. James Woolf, Romulus Films-Columbia. Tournage en Angleterre.

**JAMES LANDIS** : *Tender Griffin.* Directeur 2nd Unit Zsigmond. Avec Jack Lester, Beverly Lunsford, James Reader, Jackie Bertey, Richard Cowl, Roberta Sherry. James Enochs, Talent - Art Prods.

**JAMES NEILSON** : *Bullwhip Griffin.* Réal. second Unit Art Vitarelli. Scénario d'après un roman de Sid Fleischman. Images de Ed Coleman (Technicolor). Avec Suzanne Pleshette, Karl Malden, Roddy McDowall, Bryan Russel, Harry Guardino, Tony Hancock, Joby Baker, Mike Mazurki, Liam Redmond. Bill Anderson, Walt Disney.

**OZZIE NELSON** : *Love and Kisses.* Images de Robert Moreno (Technicolor). Avec Rick Nelson, Jack Kelly, Kristin Nelson, Jerry Van Dyke, Sheilah Wells, Madelyn Himes, Pert Kelton, Alvy Moore, Ozzie Nelson, Universal.

**CLIFF OWEN** : *Welcome Mr. Beddoes.* Scénario d'après un roman de David Welker. Images de Gabor Pogany (Couleur). Avec James Garner, Melina Mercouri, Sandra Dee, Gregoire Aslan, Tony Franciosa, Roland Culver, Niall MacGinnis. Robert Arthur, Universal. Tournage à Lisbonne.

**BYRON PAUL** : *Lt. Robin Crusoe, U.S.N.* Images de William Snyder (Couleur). Avec Dick Van Dyke, Nancy Kwan, Akim Tamiroff. Walt Disney-Bill Walsh-Ron Miller, Walt Disney. Tournage à Hawaï.

**GEORGE POLLOCK** : *Ten Little Indians.* Avec Hugh O'Brian, Shirley Eaton, Stanley Holloway, Daliah Lavi, Fabian, Dennis Price. Oliver A. Unger, Seven Arts. Tournage en Irlande et Australie.

**OTTO PREMINGER** : *Bunny Lake Is Missing.* Scénario de John et Penelope Mortimer, d'après un roman d'Evelyn Pipper. Panavision. Avec Laurence Olivier, Carol Lynley, Keir Dullea, Martita Hunt, Anna Massy, The Zombiez et Noel Coward. Otto Preminger, Wheel Prods-Columbia. Tournage à Londres.

**RICHARD QUINE** : *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad.* Scénario de Ian Bernard, d'après une pièce d'Arthur Kopit. Images de Geoffrey Unsworth (Technicolor). Avec Rosalind Russell, Robert Morse, Hugh Griffith, Jonathan Winters, Barbara Harris, Godfrey Cambridge, Lionel Jeffries. Ray Stark-Richard Quine, 7th Arts Prod-Paramount. Tournage extérieur à la Jamaïque et aux Antilles anglaises.



Daniel Mann : Our Man Flint.

**WOOLIE REITHERMAN** : *The Jungle Book.* Dessins animés - couleur. Walt Disney.

**MARK ROBSON** : *The Centurions.* Scénario d'après un roman de Jean Larteguy. Images de Robert Surtees (Panavision, Couleur). Avec Anthony Quinn, Claudia Cardinale, George Segal, Alain Delon, Michèle Morgan, Maurice Ronet, Jean Servais, Jean-Paul Moulinot. Mark Robson, Red Lion Prods-Columbia. Tournage en Europe.

**RUSSELL ROUSE** : *The Oscar.* Avec Stephen Boyd, Milton Berle, Edie Adams.

**BORIS SAGAL** : *Made in Paris.* Images de Milton Krasner (Panavision, Couleur). Avec Ann-Margret, Louis Jourdan, Richard Crenna, Edie Adams, Chad Everett, Michele Montau, John McGiver, Jacqueline Beer, Marcel Dalio, Joe Pas-

ternak, Euterpe Prod-M.G.M.

**MELVILLE SHAVELSON** : *Cast a Giant Shadow.* Scénario d'après un roman d'Edward Berkam. Images d'Aldo Tonti. (Panavision, Couleur). Avec Kirk Douglas, Senta Berger, Yul Brynner, John Wayne, Luther Adler, James Donald, Topol, Gordon Jackson, Stathis Giallelis. Melville Shavelson-Michael Wayne, Mirisch Corp-Llenroc-Batjac-Artistes Associés. Tourné en Israël.

**JACK SMIGHT** : *The Moving Target.* Scénario d'Alan Marcus. Avec Paul Newman, Lauren Bacall, Robert Wagner.



Blake Edwards : The Great Race, Jack Lemmon

**LESLIE STEVENS** : *Incubus.* Dialogues en Esperanto. Images de Conrad Hall. Avec William Shatner, Allyson Ames, Ann Atmar, Eloise Hardt, Milos Milos, Robert Fortier. Leslie Stevens-Anthony Taylor, Daystar-Contenpo III Prods.

**FRANK TASHLIN** : *Girl in the Glass Bottom Boat.* Scénario d'Everett Freeman. Avec Doris Day. Melcher-Freeman, M.G.M. Tourné en Angleterre.

**NORMAN TAUROG** : *Sergeant Deadhead.* Scénario de Louis Heyward. Images de Floyd Crosby (Panavision, Couleur). Avec Frankie Avalon, Deborah Walley, Fred Clark, Buster Keaton, Elsa Lanchester, John Ashley, Jody McCrea, Donna Loren, Bobbi Shaw, Eve Arden, Cesar Romero, Ed Garner, Luree Holmes, Salli Sachse, Patti Chandler, Mike Nader, Harvey Lembeck, Reginald Gardiner, Gale Gordon, John Ashley, Tod Windsor, James H. Nicholson-Samuel Z. Arkoff, American International.

**DON WEIS** : *Billie.* Images de John Russell (Couleur). Avec Patty Duke, Warren Berlinger, Jim Backus, Jane Greer, Susan Seaforth, Charles Lane, Dick Sargent, Richard Deacon. Don Weis-Chrislaw Prod-Artistes Associés. Tournage à Paramount.

**BUD YORKIN** : *Never Too Late.* Scénario d'après une pièce de Sumner Arthur Long. Images de Phil Lathrop (Panavision, Technicolor). Avec Paul Ford, Connie Stevens, Maureen O'Sullivan, Jim Hutton, June Wyatt, Henry Jones, Lloyd Nolan. Norman Lear-Yorkin Prod, Warner Bros. Tournage en Nouvelle-Angleterre.

## France

**ANDRE CAYATTE** : *Piège pour Cendrillon.* Scénario de Sébastien Japrisot, Jean Anouilh et A.C. Images d'Armand Thirard. (Visée électronique - Franscope). Décors de Robert Clavel. Avec Dany Carrel, Madeleine Robinson, Hubert Noël, Jean Gaven. Coprod. France-Italie. Tournage Paris. Gaumont.

**JEAN DELANNOY** : *Le Lit à deux places.* Sketches : *Le Berceau* (Scénario d'Antoine Blondin d'après Jean de La Fontaine) ; *La Répétition* (Scénario de Jean-Loup Dabadie). Images de Robert Le Febvre. Décors de René Renoux. Avec Darry Cowl, Jacques Charon, Dominique Boschero, Sylva Koscina, Michel Serrault, Caroline Clarence, Clément Michu, Jean Richard, Carla Calo, Jacques Audoux, France Anglade, Gina Lollobrigida. Coprod. France-Italie. Tournage à Saint-Maurice.

**ROBERT ENRICO** : *Les Grandes Gueules.* Scénario de José Giovanni et R.E., d'après un roman de José Giovanni. Images de Didier Tarot (Techniscope). Avec Lino Ventura, Bourvil, Marie Dubois, Jean-Claude Roland, Stefanini, Jess Hahn, Hénia Suchar, Reine Courtois, Paul Crauchet, Marc Eyraud, Coprod. France-Italie. Tournage ext. à Gérardmer. S.N.C.

**NICOLAS GESSNER** : *Un milliard dans un billard.* Scénario de Charles Spaak et N.G. Images de Claude Lecomte. Décors de P.L. Boutié. Avec Jean Seberg, Claude Rich, Elsa Martinelli, Noël Roquevert, Elisabeth Flickenschild, Pierre Vernier, Gunther Ungeheuer, Werner Schwier, Henri Virlojeux, A. Poivre, Daniel Ceccaldi. Coprod. France-Allemagne-Italie. Tournage à Billancourt. Comacico.

**JEAN GIRAULT** : *Le Gendarme à New York.* Scénario de Jacques Vilfrid et J.G., d'après une idée de Richard Balducci. Images d'Edmond Séchan (Franscope, Eastmancolor). Décors de Sydney Bettex. Avec Louis de Funès, Geneviève Grad, Michel Galabru, Christian Marin, Jean Lefèvre, Grosso et Modo, Mario Pisu, Renzo Serrato, Jean Droze, Dominique Zardi, Alan Scott, France Rumilly. Coprod. France-Italie. Tournage sur le « France » et à New York. S.N.C.

**SERGIO GOBBI** : *Pas de panique.* Scénario de Gilles Durieux et S.G., d'après le roman d'Yvan Audouard. Images de Roger Duculot. (Dyaliscope). Décors de Marcel Meunier. Avec Pierre Brasseur, Pierre Massimi, Alain Barrière, Roland Lesaffre, Pascal et Dominique Davia, Gina Manès, Marie-Ange Amiès, Sylvia Solar, Guy Marly, Alexandre Rignault. Tournage à Paris et en Corse. Films Hustaix.



Jean-Daniel Pollet : Une balle au cœur, Françoise Hardy, J.-D. Pollet.

**JEAN-LUC GODARD** : *Pierrot le Fou.* Scénario de J.-L. G., d'après le roman de Lionel White. Images de Raoul Coutard (Franscope-Couleur). Décors de Pierre Guffroy. Avec Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Dirk Sanders, Raymond Devos, Roger Duthoit, Hans Meyer. Coprod. France-Italie. Tournage dans le Var. Comacico.

**GILLES GRANGIER** : *Train d'enfer.* Scénario de Jacques Robert et G.G., d'après un roman de René Cambon (Scope, Couleur). Avec Jean Marais, Howard Vernon, Marisa Mell, Jean Lara, Antoine Gagnard. Tournage en Espagne. Cocinor.

**GEORGES LAUTNER** : *Galia.* Scénario de Vahé Katcha et G.L., d'après un roman de Vahé Katcha. Images de Maurice Fellous. Décors de Jean d'Eaubonne. Avec Mireille Darc, Venantino Venantini. Coprod. France-Italie. Tournage à Paris.

**JEAN LHOTE** : *La Communale.* Conseiller techn. Robert Dhéry. Scénario de J.L. Images d'André Dumaître. Décors de Raymond Tournon. Avec Robert Dhéry, Colette Brosset, Yves Robert, Fernand Ledoux, Jacques Dufilho, Palau, Didier Haudepin, René-Louis Lafforgue, Jacques Legras, Nono Zamit. Tournage à Billancourt. Gaumont.

**EDOUARD MOLINARO** : *Les Escrocs.* Scénario d'Albert Simonin, Jacques Emmanuel et Michel Audiard. Images de Raymond Lemoigne. Décors de Jacques Paris. Avec Paul Meurisse, Bernard Blier, Jean Lefèbvre, Yvonne Clech, Claire Maurier, Michel Serrault, Daniel Ceccaldi, Jacques Dynam, Véronique Vendel. Tournage à Paris. Gaumont.

**MAX PECAS** : *Espions à l'affût.* Scénario de Maurice Cury et M.P. Images de Robert Le Febvre. Avec Jean Vinci, Jean Claudio, Dominique Santarelli, Robert Lombart, Jean-Claude Dague, Claudine Coster, Isabelle Lebigot, Anna Gaël. Tournage région parisienne.

**JEAN-DANIEL POLLET** : *Une balle au cœur.* Scénario de Didier Goulard, Maurice Fabre, Pierre Kast et J.-D. P. Images d'Alain Levent. Avec Françoise Hardy, Sami Frey, Jenny Karezy, Spiros Focas. Coprod. France-Grèce. Tournage en Grèce. Rank.

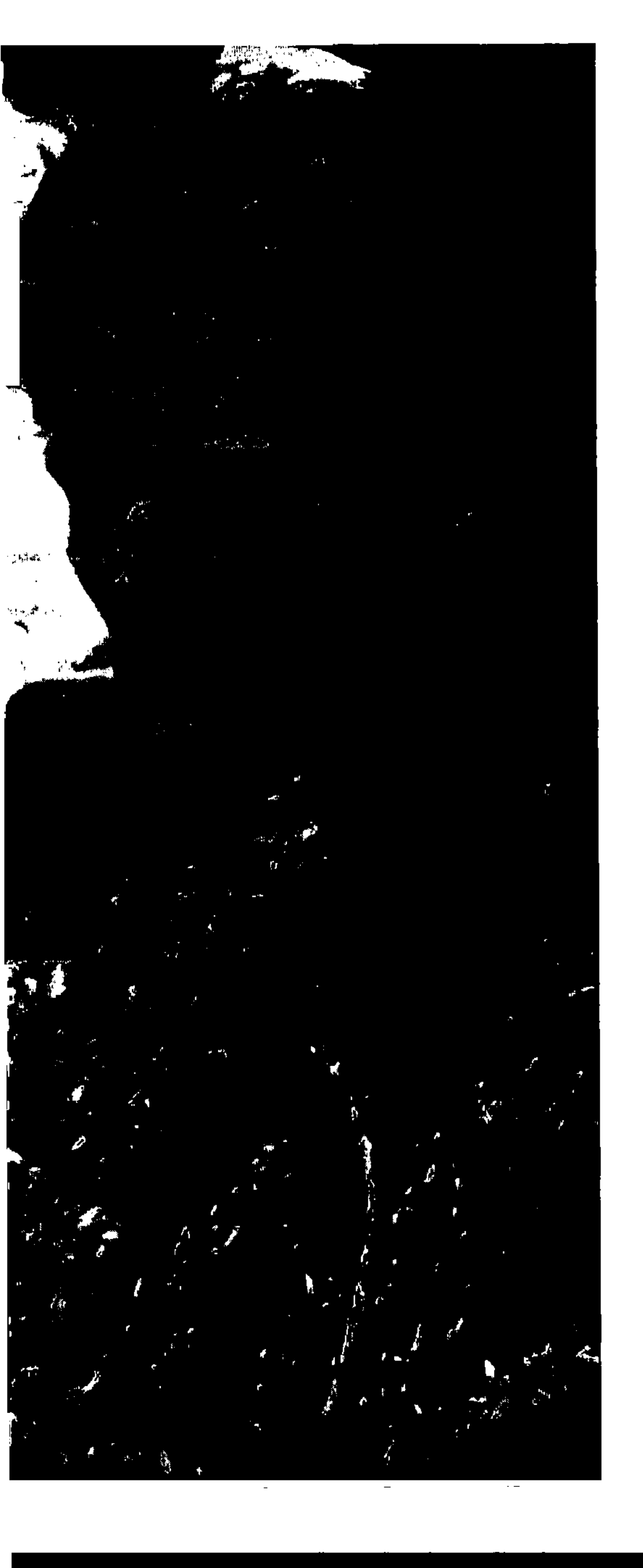
**JEAN-PAUL RAPPENEAU** : *La Vie de château.* Scénario d'Alain Cavalier, Claude Sautet, Daniel Boulanger, J.-P. R. Images de Pierre Lhomme. Décors de Jacques Saulnier. Avec Catherine Deneuve, Pierre Brasseur, Marie Marquet, Carlos Thompson, Henri Garcin, Philippe Noiret. Extérieurs en Normandie. C.F.D.C.

**TONY RICHARDSON** : *Mademoiselle.* Scénario de Jean Genêt. Images de David Watkin. Décors de Jacques Saulnier. Avec Jeanne Moreau, Ettore Manni. Tournage ext. en Corrèze. Artistes Associés.



# Le cinéma selon Pasolini

*entretien avec Pier Paolo Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli*



Il y a un cas Pasolini. Non seulement parce qu'il est à la fois poète, essayiste, romancier et cinéaste, mais parce que, venu au cinéma pour faire l'expérience d'une autre technique, il invente le cinéma à chacun de ses films, proposant ainsi plus que les seules richesses d'un auteur : celles d'une définition toujours plus précise et plus souple du cinéma comme langage. Bernardo Bertolucci et moi-même avons rencontré Pier Paolo Pasolini au cours du premier Festival du « Nouveau cinéma » à Pesaro, où il était venu faire l'exposé inaugural des journées d'étude sur le jeune cinéma et sa critique. Ce texte, intitulé « cinéma de poésie » et que nous publierons dans notre prochain numéro, situait d'emblée les problèmes du nouveau cinéma à un tel niveau de lucidité et de réflexion, allait si droit à l'essentiel qu'il ne nous était plus possible d'interroger seulement le cinéaste en Pasolini, mais d'abord le théoricien. Aussi ne faut-il pas s'étonner si notre première question porte sur le partage qu'il propose entre un cinéma classique, caractérisé par une « langue de la prose », et un cinéma moderne, animé par une « langue de poésie ». Cette dualité rend compte de la situation ambiguë du cinéma aujourd'hui, mais tout autant des films eux-mêmes de Pasolini, la théorie joignant ainsi l'œuvre et se trouvant fondée par elle. Pasolini par-là représente exemplairement l'âge adulte du cinéma — celui d'une conscience des techniques, ce moment aigu où la problématique de la création est au centre même du cinéma comme art. — J.-L. C.

**J.-L. C.** Sur quoi se fonde la distinction que vous établissez entre « langue de la poésie » et « langue de la prose » au cinéma ?

**PIER PAOLO PASOLINI** Lorsque je parle d'une langue de la poésie et d'une langue de la prose, je ne fais entre les deux aucune distinction de valeur ou de contenu : ce n'est qu'une division linguistique. A l'intérieur d'un système linguistique, il existe une langue typique de la poésie et une langue typique de la prose. Ainsi, pour ce qui est de la littérature, de certaines techniques (comme la rime) ou de certaines tournures grammaticales qui se sont maintenues longtemps dans la langue de la poésie alors qu'elles étaient tombées en désuétude dans la langue de la prose. Il est clair que la langue de la poésie, ainsi définie de façon strictement technique, est très malléable, riche de toutes sortes de possibilités.

C'est donc une fois seulement admise l'existence dans le monde linguistique du cinéma, d'une langue de la poésie et d'une langue de la prose que la discussion peut commencer.

**J.-L. C.** Mais la frontière entre cette « langue de la poésie » et cette « langue de la prose » n'est-elle pas tout à fait imprécise au cinéma, puisque, semble-t-il, elle ne correspond pas — comme dans la littérature — à certaines caractéristiques précises de la technique ?

**PASOLINI** Oui : il est sans doute plus difficile, au cinéma, de faire cette distinction, dans la mesure où nous ne savons pas très clairement ce qu'est d'abord la langue du cinéma. Par exemple, nous ignorons s'il y a une correspondance directe, une équivalence entre l'image et le mot ; ou bien si ce qui dans la langue proprement dite est le mot, ne correspond pas plutôt dans le cinéma à un ensemble d'images : plans, séquences, flux vital en mouvement... Ne sachant pas très clairement ce qu'est la langue du cinéma, la distinction entre langue de la poésie et langue de la prose n'est elle-même pas très claire. Comme toujours au cinéma, sont ici emmêlées des notions extrêmement grossières et élémentaires et des notions extrêmement fines et complexes. Aussi cette distinction est-elle grossière et élémentaire et tout à la fois délicate, subtile, difficile à établir... La langue du cinéma est encore mystérieuse. Peut-être, et pour la première fois selon moi, le structuralisme parviendra à donner une définition complète et précise des modes et techniques cinématographiques. Jusqu'à présent, nous étions dans le noir.

Je crois pourtant que — tout au moins de façon empirique — cette distinction peut être faite : je l'ai faite moi-même très empiriquement et comme une boutade : la langue de la poésie est celle où l'on sent la caméra, de même que dans la poésie proprement dite on sent immédiatement les éléments grammaticaux en fonction poétique ; alors que dans la langue de la prose on ne sent pas la caméra, c'est-à-dire qu'en effet on ne sent pas l'effort stylistique comme exprimé, que la présence de l'auteur n'y est pas apparente. Si cette distinction est acceptable, alors il faut voir s'il est permis, et jusqu'à quel point, de faire de la poésie au cinéma — et au moyen du langage de la poésie ou non... Ce problème reste ouvert.

**J.-L. C.** On peut alors se demander, par exemple, dans quelle mesure l'emploi ou l'application d'une « langue de la poésie », d'éléments poétiques au cinéma ne sont pas d'abord contradictoires avec la nature, les objectifs et les moyens du cinéma, qui sont, avant tout, en fonction et en situation réaliste : n'est-ce pas seulement à travers une « langue de la prose » que le cinéma peut prétendre et accéder à une expression et une signification poétiques ?

**PASOLINI** Je ne sais pas si je dois prendre votre question dans le sens où la poserait un Italien. Un Italien me dirait : la langue de la poésie n'est pas une langue naturaliste. Pratiquement oui. La langue de la prose, elle, est une langue en quelque sorte naturaliste. Elle met en relief et porte jusqu'à l'obsession la vocation — et la limite — naturaliste propre au cinéma. Il y a un naturalisme fatal, inaliénable dirai-je, dans le mécanisme même du cinéma. C'est un fait que, si je filme un visage, je filme un visage et rien d'autre. J'imagine un écrivain qui voudrait décrire le visage de Bertolucci, là : combien de pages il y emploierait ! Et il n'y parviendrait jamais, si naturaliste fût-il ! Il ne réussirait pas à décrire un à un chaque poil et chaque pore ; il ne réussirait pas à être naturaliste jusqu'au point où le cinéma peut l'être même avec une seule image. Il est donc clair que le cinéma possède à la limite cette fatalité naturaliste, disons « objectuelle » (*oggettuale*)...

**BERNARDO BERTOLUCCI** Mais tu dis aussi que le langage cinématographique est un langage essentiellement métaphorique...

**PASOLINI** Oui.

**BERTOLUCCI** Dans ce cas, cette description d'un visage ou d'un objet, description imprégnée de naturalisme, peut-elle avoir également une portée métaphorique, ou bien n'est-elle que ce visage ou cet objet et rien d'autre ?

**PASOLINI** Il y a une double opération (mais c'est une opération *idéale*). La première opération consisterait à inventer un possible ou hypothétique langage à l'aide d'images, dans une société qui ne communiquerait que par images... Ce qui est une hypothèse absurde, car aujourd'hui nous sommes habitués à avoir seulement une pensée soi-disant verbale et non visuelle. Mais l'existence d'une pensée procédant d'images n'est pourtant pas tout à fait inconcevable... Pourquoi pas ? Dans l'absurde tout au moins, on peut imaginer la possibilité d'employer un système de signes visuels et non parlés pour communiquer. Ainsi la première opération du cinéaste serait d'inventer, ou plutôt de tirer de la réalité un vocabulaire hypothétique de ce que j'appelle les *images-signes* (*imsegne*) : un vocabulaire possible pour des gens qui communiqueraient par images. La deuxième opération du cinéaste est alors d'inventer *ses* images, *sa* langue, *sa* « parole » : sa langue poétique...

Malgré cela, mais en même temps, en raison de ce mystère que le cinéma continue d'être, en raison de ses contradictions, il est inévitable que, si d'un côté l'on a cette symbolique, il y ait toujours de l'autre cette limite naturaliste. Et il en a été ainsi jusqu'à présent.

**BERTOLUCCI** Si cette limite est dépassée — car c'est bien une limite, le naturalisme, non ? — et qu'on dépasse du même coup le naturalisme, ne te semble-t-il pas qu'on arrive à une sorte de définition absolue, de saisie absolue de la chose que l'on montre, de son image ?

**PASOLINI** Oui, mais cela dépend d'abord des pouvoirs et des qualités de métaphore et d'abstraction du cinéaste. Je ne crois pas cependant qu'aucun film ait jamais dépassé cette limite — même le plus poétique des films.

**BERTOLUCCI** Bresson ?

**PASOLINI** Même Bresson, même Chaplin... Dans la technique même du cinéma, dans le fait brut de filmer lui-même, il reste ce sédiment — éliminable, comme dans le mot, où nous y sommes habitués depuis des siècles et où il nous échappe — que j'appellerai *limite de contraire* : dans l'image comme dans le mot il y a la même limite : la limite du *concret sensible* (*concreto sensibile*) ; mais dans le mot il y a, en même temps que ce concret sensible, une signification symbolique ou abstraite : il se peut ainsi que dans le langage parlé, la limite soit celle de l'abstraction symbolique — ce dont nous ne nous rendons plus compte, bien sûr.

**BERTOLUCCI** Que veux-tu dire alors en disant par exemple que Godard est un cinéaste absolument « non-classique » ? Quels cinéastes définirais-tu comme classiques, et pourquoi ? Je ne veux pas parler des cinéastes qui sont devenus des classiques à nos yeux, parce que nous les connaissons bien et les avons pris pour maîtres... Mais quel est ce classicisme et quel est son contraire ?

**PASOLINI** Il y a du classicisme par exemple chez Antonioni. Cela tient peut-être à une différence entre les cultures française et italienne. La culture française a connu une période néo-classique (en peinture par exemple), dépassée ensuite et complètement effacée par une nouvelle expérience du romantisme (l'impressionnisme a brûlé l'académisme), mais de la sorte la culture française dispose d'un académisme pour ainsi dire officiel, et n'a pas la tentation provinciale de la culture italienne pour l'académisme. La culture italienne ne s'est jamais débarrassée de ce « classicisme », de ce conformisme académique. A partir du XIX[e] siècle, la culture italienne a été une culture provinciale. Provincialisme, académisme, conformisme et classicisme sont des notions impossibles à distinguer en Italie, ce sont des traits typiques de la culture italienne. C'est pour cela qu'on les retrouve chez Antonioni. Il y a chez lui une certaine façon de mesurer le monde au moyen de canons finalement « classiques », et même « classicistes » (*classistici*) : la beauté, la perfection du cadrage, par exemple. Chez Godard, il ne me semble pas qu'il y ait quoi que ce soit de ce classicisme-là...

**BERTOLUCCI** Il ne te semble pas que ce soit un néo-classicisme ?

**PASOLINI** Mais alors dans le sens le plus

1. La ricotta : Laura Betti, Ettore Garofalo et Orson Welles.
2. Il vangelo secondo Matteo : Enrique Irazoqui.

1

2

large, dans le sens où tout est formalisme dans le classicisme.

**BERTOLUCCI** Il y a certes chez Godard la contradiction de ce qui est classicisme chez Antonioni ; mais c'est peut-être là une façon d'instaurer un nouveau type, d'inventer un nouveau type de classicisme qui est le classicisme de Godard ? Je crois que *Le Mépris* est un film très classique...

**PASOLINI** C'est peut-être que, comme tu aimes Godard, tu vois en lui certaines constantes, certains schémas typiques des petits ou des grands maîtres... Pour moi, *Le Mépris* même est un film que Godard a fait presque avec mépris, presque avec rage : il y a dans ce film un constant plaisir sacrilège à briser les schémas du classicisme.

**BERTOLUCCI** Tu m'as dit une chose très belle sur Godard, qui est selon moi une excellente définition critique : « que la poétique de Godard est ontologique, c'est-à-dire que la poétique de Godard, c'est le cinéma » (*en français*). Dans cet amour de Godard pour le cinéma, il y a un besoin, une passion à détruire le classicisme et à briser les conventions, mais il me semble que cela dérive absolument de l'amour même de ces conventions : les exemples classiques du cinéma qu'il aime, il les détruit tout aussi amoureusement, il les profane.

**PASOLINI** Oui. Mais il y a là une équivoque continuelle entre « classiques », c'est-à-dire cinéastes aimés et pris comme modèles (alors qu'ils ont été eux aussi anti-classiques dès l'instant où ils ont inventé) et classicisme, en tant que fait culturel, au sens où je l'entends. La poétique de Godard est ontologie, mais cette ontologie est irrationnelle : et l'irrationalisme en France a toujours trouvé moyen de s'exprimer de façon en quelque sorte rationnelle. L'irrationalisme français est toujours contrôlé ; il s'encastre pratiquement toujours dans un système linguistique ou social, il ne fait pas vraiment scandale, parce qu'il a sa place dans le grand fichier du rationalisme français. L'irrationalisme de Godard en tant que manière de s'exprimer a donc d'emblée ce certain détachement « classique » conféré par la conscience de l'opération, ce qui revient à un détachement du formalisme. Il est clair alors que dans chaque formalisme il y a une pointe de classicisme, au sens le plus large.

**BERTOLUCCI** Pour moi, le cinéma de Godard est classique dans la mesure où c'est du cinéma *dans* le cinéma : on sent chez lui qu'avant lui il y a le cinéma et qu'après lui il y a le cinéma. Autrement dit, il donne du cinéma l'idée la plus complète et la plus spécifique. De la même façon que chez les poètes classiques la poétique est la poésie même.

**PASOLINI** Ils n'existent pas, ces « poètes classiques ». Les poètes dont la poétique est la poésie elle-même, ce sont par exemple les symbolistes : Mallarmé, ou Ungaretti : ce sont les formalistes décadents du XIX[e] siècle. Et je pourrais dire pour eux ce que j'ai dit pour Godard. En revanche, en Italie, cette sorte de formalisme est généralement provinciale, marginale, et donc se confond à l'académisme ou au conservatisme — même politique. Ce n'est pas le cas en France. Ainsi, si je dois accepter le qualificatif de classique pour Godard, je dois le prendre dans un sens beaucoup plus vaste et historique que pour Antonioni et les Italiens.

**J.-L. C.** Vous dites aussi, à propos du nouveau cinéma, défini comme « cinéma de poésie », où la présence de la caméra et celle de l'auteur sont non seulement sensibles mais plus essentielles que le prétexte narratif, et constituent le véritable propos, qu'il présente des œuvres en quelque sorte dédoublées, que dans ou en plus du film il y a *un second film* se déroulant parallèlement au premier et simultanément... Pour en venir à vos propres films, il me semble que c'est précisément l'un des traits de *Mamma Roma*, par exemple, que de comporter ces deux films : un premier, sorte de documentaire sur les drames de l'existence des « petits » dans la banlieue romaine, un second, en filigrane du premier, où se déroule une sorte de parabole christique...

**PASOLINI** Sans doute y a-t-il ces deux films, mais ce sont presque exactement les mêmes : c'est au fond le même film. C'est-à-dire que lorsqu'on parle du sous-prolétariat, il y a immédiatement évocation d'une misère subie passivement par ceux qu'on appelle d'ailleurs des « poveri cristi » (*pauvres diables*). Par ailleurs, ce principe des deux œuvres est je crois valable pour toute œuvre véritable. Dante par exemple a écrit un poème qui est en même temps un autre poème qui se fait en dehors de lui-même. Il est impossible de lire « La Divine Comédie » telle qu'elle est écrite : sa lecture se fait sur un autre plan, selon une autre échelle de valeurs. Si cela s'applique tout particulièrement au nouveau cinéma, c'est aussi un lieu commun pouvant s'appliquer à toute œuvre. En fin de compte, c'est toujours la même histoire : un écrivain, un artiste fait son œuvre « malgré lui ». C'est donc dans un autre sens, plus spécifique, qu'il faut l'entendre pour le nouveau cinéma.

Ce deuxième film est le film que l'auteur n'a probablement pas eu le courage de faire, ou qu'il n'a pas fait parce que ça lui était impossible, ou interdit, ou même parce qu'il était inconcevable, en raison de la situation du cinéma, du rapport entre le film et ses destinataires, de faire ainsi ce film à la première personne, de raconter directement ce qu'il voulait dire. Alors, l'auteur a besoin d'emprunter le prétexte de ce que j'appelle le *discours libre indirect (soggettiva libera indiretta)*, c'est-à-dire qu'il fait de l'état d'âme et des dominantes psychologiques de son personnage dans le film le prétexte de son angle de vision du monde. Mais il y a aussi des films faits directement à la première personne, où le discours libre indirect n'existe pas, où l'auteur ne voit pas le monde à travers ses personnages mais raconte à la première personne. Par exemple, l'histoire de sa propre enfance : auquel cas les déformations stylistiques ne sont pas fonction du mode de discours indirect, mais sont celles par exemple de la mémoire. Là, le second film, le film « non-fait », est au contraire fait. C'est peut-être précisément le cas de *Shadows*, qui, alors qu'il n'y a en lui aucun discours indirect, s'est posé bruyamment comme l'une des toutes premières œuvres de cette tradition naissante, technique et stylistique, du cinéma de poésie. *Shadows* est raconté à la première personne, et c'est pourquoi il est d'autant plus scandaleux que plus proche de toute une tradition déjà établie du cinéma, aujourd'hui dépassée.

**J.-L. C.** On peut alors se demander — certains, producteurs et spectateurs, se le demandent à la fois obscurément et anxieusement — si ce nouveau cinéma, dès l'instant où personnages et sujets ne sont que prétextes à l'expression indirecte de la subjectivité de l'auteur, ne réalise pas une destruction du « spectacle », en faussant continuellement le récit...

**PASOLINI** Je n'ai jamais très bien compris ce qu'était le « spectacle »... Mais je crois que, jusqu'à présent, dans les films que j'ai vus, le spectacle est toujours plus ou moins présent, dans la mesure où l'auteur représente une certaine réalité et où son film par conséquent est toujours d'une certaine façon réaliste. A moins qu'il ne s'agisse d'un cinéaste complètement inconscient, ce qui amènerait en effet une destruction complète du spectacle. Mais je ne crois pas que cela se soit déjà produit. A la limite, peut-être, le discours libre indirect entraînerait la destruction du spectacle, mais ce ne serait pas dû au fait de parler de soi. Parce que, très souvent, nous-mêmes sommes d'une certaine façon objets de spectacle. Par exemple, si certains souvenirs d'enfance sont racontés comme de vrais romans naturalistes, il en est d'un autre genre, où le procédé de style n'est plus de faire de soi l'objet de son œuvre, mais de voir le monde entier à travers soi, c'est-à-dire d'en arriver à une intériorisation complète du monde : en ce sens, il se peut bien que le spectacle disparaisse. C'est la raison pour laquelle on n'a jamais eu de monologue intérieur, discours libre, individuel et total, au cinéma jusqu'ici.

**BERTOLUCCI** Et Fellini ?

**PASOLINI** Je ne dirai pas qu'il y a chez Fellini intériorisation totale : ce qui prédomine chez lui, c'est vraiment le spectacle. L'intériorisation est un prétexte pour rendre le spectacle onirique et non plus réaliste.

**J.-L. C.** Une chose est sûre, c'est que ce double jeu du récit que pratique plus ou moins le nouveau cinéma aboutit à une dénaturation du récit de type « classique », fausse les conventions de la narration, soit pour la redéfinir, soit pour la supprimer purement et simplement.

**PASOLINI** Il est inévitable que dans le « cinéma de poésie », le récit tende à disparaître (il faut peut-être alors faire l'identification récit-spectacle). Il est clair que dans le cinéma de poésie, l'auteur tend à écrire des poésies, des poésies cinématographiques et non plus des récits cinématographiques. Il y a alors valorisation de la poésie, jusqu'ici poésie de la forme et du style. Le « cinéma de poésie » a pour

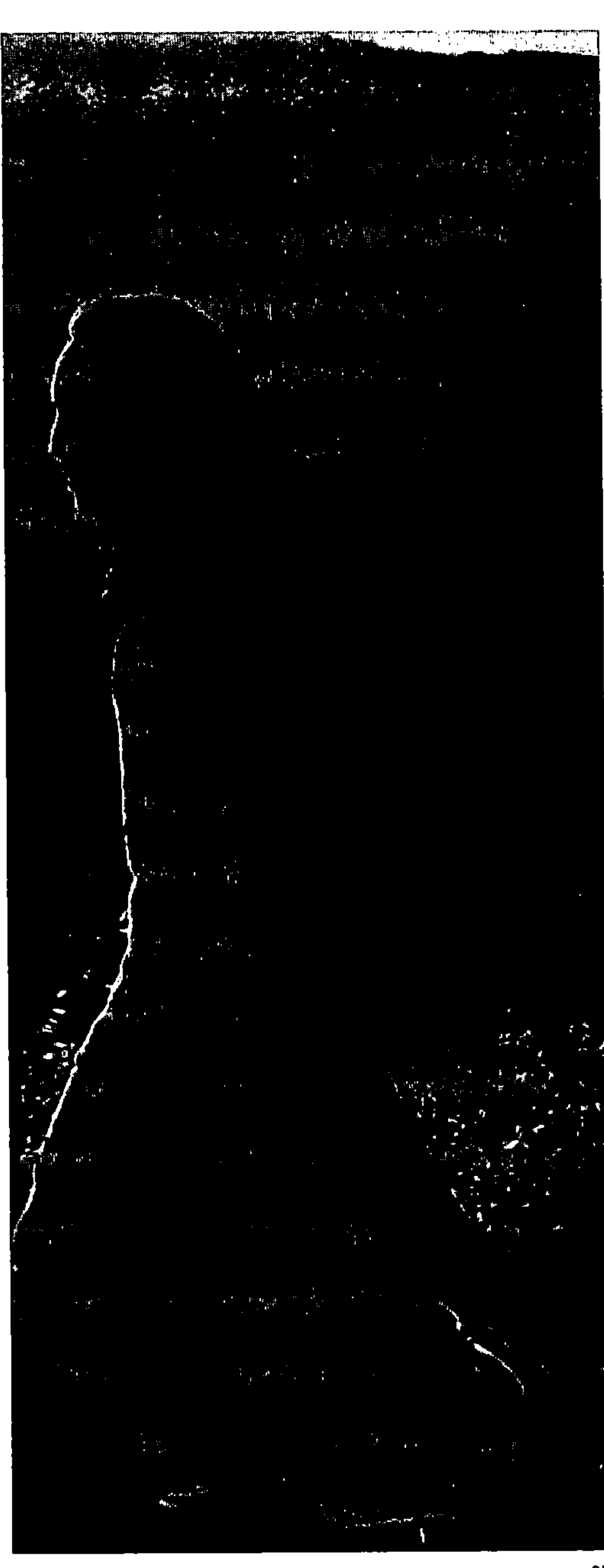
fin dernière d'écrire des récits où le protagoniste est le style, plus que les choses ou les faits.

**J.-L. C.** Vous êtes vous-même poète et cinéaste : vos films répondent-ils à cette définition du cinéma de poésie ?

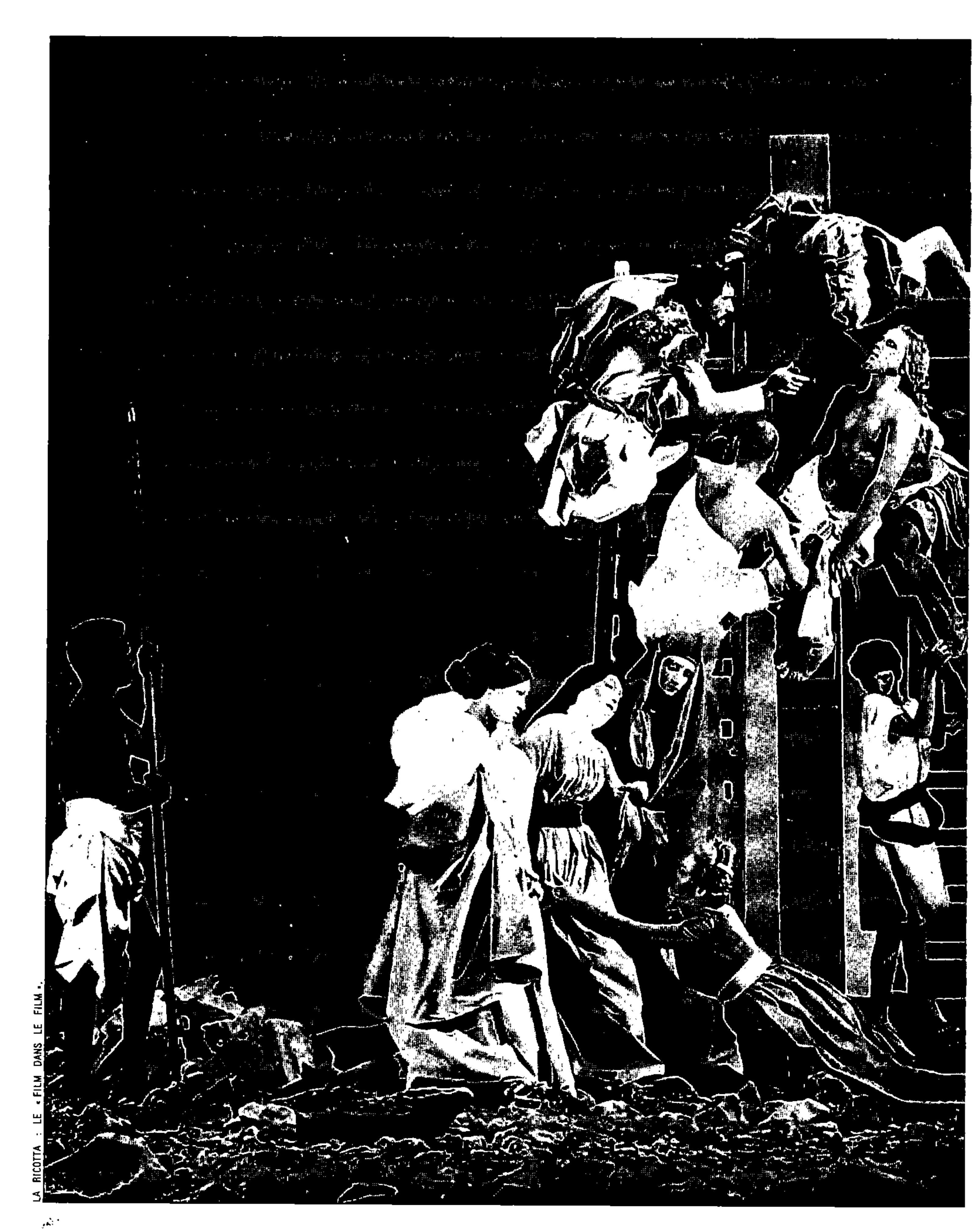
**PASOLINI** Mes films n'appartiennent probablement pas à ce courant. Ou bien en partie seulement : et ce serait exclusivement mon dernier film, *Il vangelo secondo Matteo*. Mais *Accatone, Mamma Roma, La ricotta* sont faits selon la syntaxe classique, celle du cinéma de Chaplin à Bergman, de Mizoguchi à Dreyer. En revanche, dans le *Vangelo*, il y a quelques-unes des caractéristiques dont je parlais tout à l'heure et qui le rattachent en partie au courant du « cinéma de poésie » : on y sent terriblement la caméra, il y a beaucoup de zoom, des faux-raccords voulus : quelque chose, si l'on veut, d'une technique proche de certains films de Godard. Surtout, c'est en pensant au *Vangelo* que m'est venue l'idée de ce discours libre indirect auquel j'accorde tant d'importance. L'Evangile me posait le problème suivant : je ne pouvais pas le raconter comme un récit classique, parce que je ne suis pas croyant, mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer « L'Evangile selon saint Matthieu », c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ fils de Dieu. Il me fallait donc raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais. C'est ainsi que, sans le vouloir précisément, j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et qu'est né ce *magma stylistique* qui est propre au « cinéma de poésie ». Parce que, pour pouvoir raconter l'Evangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours libre indirect : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant. Et c'est l'utilisation de ce discours libre indirect qui est cause de la contamination stylistique, du magma en question.

**BERTOLUCCI** Dans *La ricotta*, je crois qu'on trouve un peu ce même pari que dans le *Vangelo* : il y a deux films et deux styles : l'un, en noir et blanc, filmé comme *Accatone* ou *Mamma Roma*, l'autre, en couleur, comme un tableau maniériste...

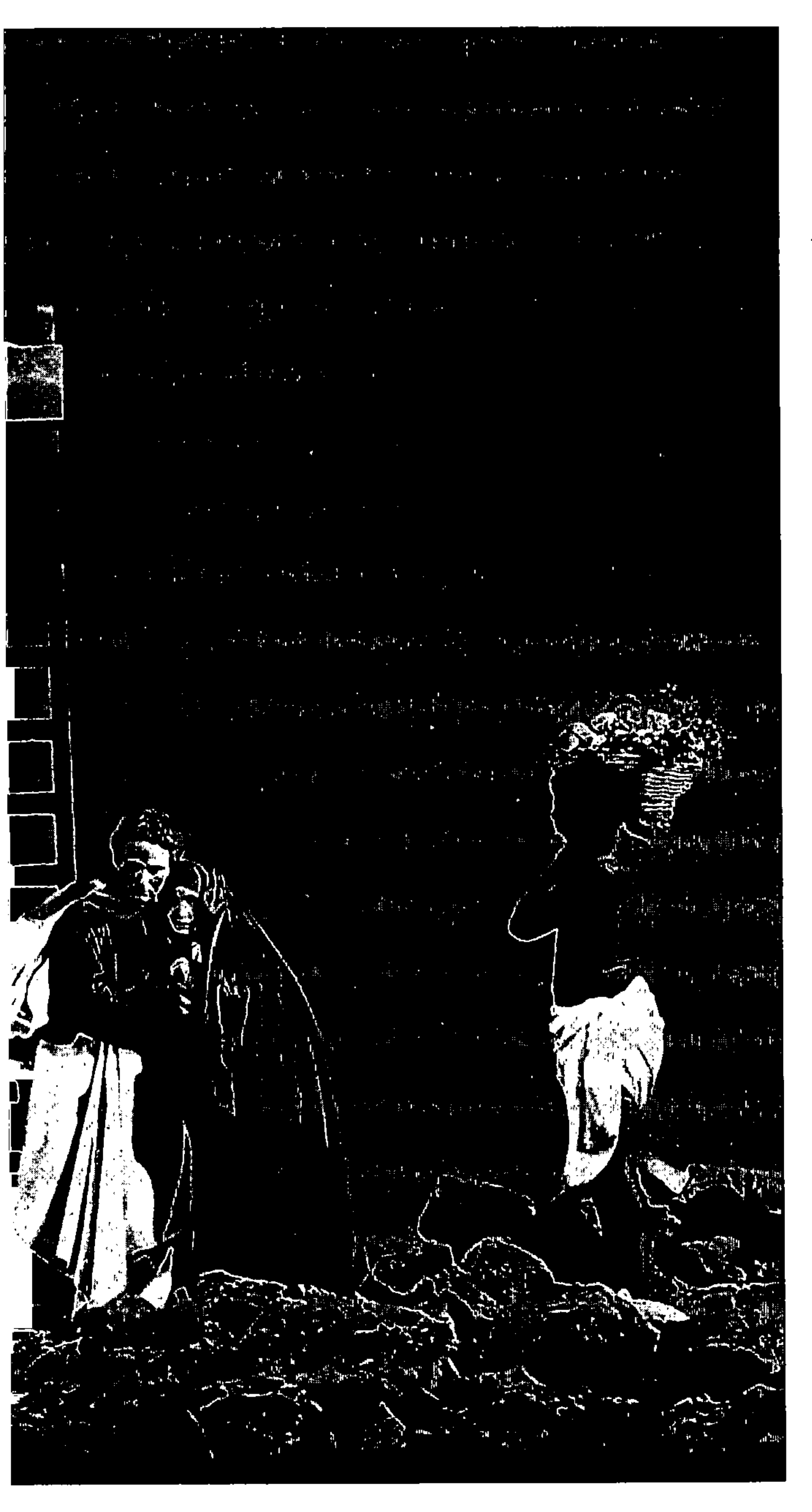
**PASOLINI** Non : il s'agit là de la technique des citations. Dans la plupart des littératures contemporaines, toute écriture raffinée compte parmi ses techniques celle qui consiste à prendre des passages, des fragments, des moments du style de quelqu'un d'autre et à les faire en quelque sorte revivre en les citant. Mais, dans le *Vangelo,* je ne l'ai fait que pour cette raison que je disais : voir aussi par les yeux d'un croyant, Piero della Francesca par exemple. Pour *La ricotta,* on pourrait davantage parler de « collage ». Les passages « picturaux » du film sont des citations qui ont une fonction assez précise : ce sont des citations de deux peintres, deux maniéristes : Rosso Fiorentino et Pontormo. J'ai parfaitement reconstitué leurs tableaux, non pas parce qu'ils représentent ma vision (*suite page 76*).



Il vangelo secondo Matteo : Enrique Irezoqui



LA RICOTTA : LE « FILM DANS LE FILM ».

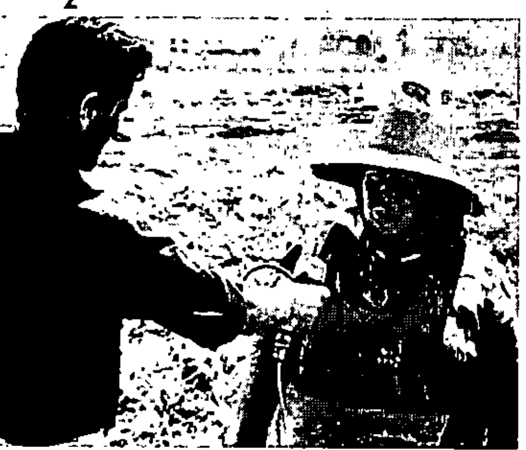


# Quatre films inédits de Pier Paolo Pasolini

**MAMMA ROMA (1962).**

*Mamma Roma* est à la fois le délayé de ce que les gens de bon goût ne goûtent pas dans le cinéma de Pasolini — outrance, latinité forcenée, symbolisme grossier et misérabilisme — et le condensé de ce que nous avons le mauvais goût de trouver bon dans son œuvre : l'originalité d'une structure narrative, la réinvention de types, le franc-parler cinématographique et le prosaïsme comme fait de poésie. Mamma Roma, au sortir de ses répétés déboires sentimentaux, se retrouve invariablement sur le trottoir — ou plutôt le boulevard — et reprend, leitmotiv d'effet à la fois tragique et comique, de fonction à la fois dramatique et critique, sa déambulation énergique et son monologue la veille interrompu, accompagnée chaque fois par l'un des plus longs mouvements de caméra qui soit, panoramique et recadrages délirants, lui permettant, tout au long de cette marche excessive, de passer, au gré des rencontres avec d'autres passantes nocturnes ou passants de circonstance, du rire au désespoir, du souvenir au rêve, de l'insulte à la confidence, bref, de passer, sans rupture de la forme, de sa dimension prosaïque de mère-prostituée à sa dimension onirique de femme-maîtresse face à son destin, jouée par lui et le défiant d'autant. Ainsi, tout au long de ces nuits romaines, Mamma Roma (Anna Magnani) accède-t-elle irrésistiblement à la fonction de prophétesse inspirée de son fils qui finira, en prison, roué de coups et battu à mort, par mourir les bras en croix... Ceci nous livre exemplairement l'un des caractères essentiels de la narration pasolinienne : le passage (à la fois souple et aigu) d'un plan de signification à un autre : du terre à terre à la métaphore, du cliché à l'image, d'une vision presque obscènement néo-réaliste de la réalité la plus quotidienne à une transgression exaltée des signes, qui est dès lors authentification et maintien des significations immédiates, et en même temps recouvrement et élucidation de leur portée symbolique et de leur vérité poétique. Autrement dit, la narration joue le rôle d'un tremplin qui fait passer chaque situation du plan des contingences matérielles et psychologiques à celui des significations critiques, sociales, de celui-ci à celui de la valeur historique, et de celui-ci enfin à l'absolu de la parabole. Le cinéma de Pasolini est, comme toute poésie, transaction. — Jean-Louis COMOLLI.





1. Mamma Roma : Franco Citti. 2. Comizi d'Amore : Pier Paolo Pasolini.

LA RICOTTA (1962).

Remarquables sont chez Pasolini poète, écrivain et cinéaste la présence et le rôle de la religion. Pour cet homme attentif au mouvement de l'histoire contemporaine, la religion représente un moment irrationnel et lui permet de transposer sur le plan artistique ce qui constitue pour lui une des plus grandes trahisons des classes dominantes. Derrière les gardes d'Hérode dans *l'Evangile selon saint Matthieu,* il y a les fascistes; et dans l'église de banlieue où se célèbre la messe dominicale, Mamma Roma va chercher pour son fils ce qu'elle pense être la force d'un respect bourgeois.

De plus, chaque film de Pier Paolo Pasolini se présente immédiatement comme un pastiche : la mort d'Ettore Garofalo dans *Mamma Roma* est une « somme » : l'image du Christ renvoyant à Mantegna dans une vraie prison romaine, une situation qui s'est effectivement réalisée. De même la trame de *La ricotta* pourrait être tirée aussi bien d'une poésie de Giuseppe Gioacchino Belli que d'un fait divers ou d'une anecdote... Et sa vérité apparaît déjà « déformée » sous un angle grotesque, par un point de vue fortement critique, par quoi l'histoire de pitoyable devient macabre et de languissante, comique.

Stracci (Mario Cipriani) est un petit acteur comique de Cinecittà, extrêmement pauvre et doté d'une nombreuse famille, qui est engagé pour jouer le rôle d'un des deux larrons dans un film sur la Passion du Christ. Stracci est aussi éternellement affamé. Peu de temps avant le tournage de « sa » scène, il trouve le moyen d'acheter une grande quantité de « ricotta » (fromage blanc très maigre), qu'il dévore aussitôt. Et, quand il est en place sur la croix, en pleine digestion, il a une syncope et meurt.

Quel sens peut avoir, vingt siècles après, ce nouveau sacrifice sur la croix? Où est le point de vue de Pasolini, point de vue marxiste ? C'est que Stracci, mourant d'indigestion sur la croix et dans un film après être mort de faim dans la vie, accomplit à sa manière une « révolution », ce que souligne le metteur en scène du film dans le film (joué par Orson Welles) : « Pauvre Stracci ! C'était sa seule façon de faire une révolution ! » *La ricotta* trouve son sens dans cette relation entre Stracci victime de sa faim (et donc d'un ordre établi) et le cinéaste marxiste interprété par Welles, qui renonce à ses points de vue pour tourner une « Passion » elle aussi alimentaire, entre l'énergie vitale de l'un et la mort spirituelle de l'autre.

La construction et le rythme du film répondent aussi à cette lutte *idéologique.* Toutes les séquences qui concernent Stracci et la troupe des humbles sont extrêmement animées (telle la scène où Stracci achète sa ricotta, filmée, comme dans un vieux « comique », à l'accéléré), à la limite du blasphème (on y voit un acteur qui tient le rôle d'un saint poursuivre dans les prés quelques jeunes garçons), agrémentées encore d'images de strip-tease, d'hurlements divers, le tout produisant une sorte de chaos sonore et visuel. En revanche, les scènes du film qu'est censé tourner Welles sont quasi momifiées, vouées à un statisme exagéré qui culmine dans les « tableaux vivants » dont il fait son film, platement inspirés du Pontorno et de Rosso Fiorentino (scènes en couleur). La caméra reste encore immobile quand Welles répond aux questions d'un journaliste réactionnaire, se moque de lui, l'insulte même, lui lit un étonnant poème (de Pasolini) et se délecte de la tête qu'il fait, n'y ayant rien compris — le directeur du journal étant par surcroît le producteur de ce film que Welles fait sans y croire.

Au centre de cette lutte entre puissants et esclaves, il y a donc à tout moment la religion, doublement trahie. Trahie d'abord et évidemment sur le plan social par la division en classes ; puis trahie, sur le plan de l'expression, par le film dans le film. Avoir recours au comique du muet pour faire sentir la vie à travers l'ingénuité d'un langage qui invente et se rénove à l'instant même où il existe et prend forme, et tout à la fois à un cinéma banalement illustratif pour nous faire sentir la mort, équivaut à instaurer un parallèle entre le grand art religieux italien et les maniéristes qui précisément inspirent Welles pour son « film ».

Sont de la sorte exactement définis les deux mondes incroyablement séparés qui cohabitent momentanément dans *La ricotta.* D'un côté, Stracci et ses amis les figurants — monde en dehors de l'histoire, à la fois non contaminé et très contaminé, et auquel incombe le devoir de dénoncer par la mort l'horreur d'une époque. De l'autre, la vraie « troupe », avec ses actrices, ses « divas » (Laura Betti et Edmonda Aldini), agitées et indifférentes, avec le producteur et ses amis, et le metteur en scène lui-même, immobile et corpulent comme un monument inutile, qui n'agit que par les mots et qui, ayant compris le sens et la portée prophétique de la mort de Stracci, continue néanmoins à faire son film selon les mêmes clichés et à s'incliner devant son producteur.

La grande clarté de *La ricotta* en fait une œuvre didactique par excellence. Clarté à la fois dans les références explicites (le comique, le maniérisme) et implicites (un certain Fellini, *Les Nuits de Cabiria* par exemple) ; et, en même temps, exigence de dédramatisation des faits : pas une larme pour la mort ou la faim de Stracci ; la faim filmée sur le mode comique ; la mort, brièvement. Chacun juge à sa guise. Si la réaction du personnage de Welles est lucide mais stérile, celle du cinéaste Pasolini est alors *L'Evangile selon saint Matthieu.* L'interpénétration entre réalité — la mort de Stracci — et fausseté — le film de Welles — prépare le chef-d'œuvre.

Maurizio PONZI.

COMIZI D'AMORE (1964).

*Comizi d'amore* est un film sur l'amour, aujourd'hui, en Italie ; film fait presque entièrement d'interviews, on peut

le définir comme cinéma-vérité : mais d'un type particulier, parce que Pier Paolo Pasolini impose graduellement un ordre au chaos de ces interviews. C'est un cinéma-vérité structuré : le film s'articule en prologue, épilogue et trois parties, dont le titre : *recherches* est tout le programme. Chaque « recherche » à son tour est subdivisée en brefs chapitres et séparée de l'autre par une sorte d'intermède, où Pasolini interroge Alberto Moravia et Cesare Musatti, leur exposant les résultats de la précédente « recherche » et discutant avec eux sur la façon de mener la suivante. Le prologue, qui précède le générique, consiste en une série de questions que pose Pasolini à quelques enfants de Palerme : « Comment naissent les enfants ? ». L'épilogue est le seul passage du film où le cinéma direct ne soit pas employé : une poésie dite par Pasolini et « illustrée » par les images d'un mariage entre deux jeunes gens du peuple : Tonino et Graziella. Leur « excessive insouciance » devant les problèmes de l'amour apparait là comme le résultat d'un rite séculaire qui se renforce et se renouvelle dans le silence coupable de qui sait et se tait. « C'est surtout lorsqu'elle est joyeuse et innocente que la vie n'a pas de pitié. » Mais Tonino et Graziella n'en ont pas conscience. « Eux qui tiennent tant à la vie », ils n'exercent que le « droit cruel » que l'histoire leur a réservé. Cet épilogue, explicatif et poétique, conclut la série des interviews en leur donnant un nouveau sens.

*Comizi d'amore* présente donc un conflit entre structuration et technique « libre » des interviews. Pasolini en fait le conflit du cinéma-vérité et du cinéma-fiction, et fait se dégager un choix — non préconçu — en faveur d'un cinéma de fiction à partir d'un cinéma de la réalité : il affirme ainsi la direction stylistique maintenue d'*Accatone* jusqu'à *L'Evangile*. En interviewant les Italiens de classes sociales et d'origines régionales différentes, Pasolini recherche les limites et les possibilités de ce mode d'affrontement du réel : il s'agit là d'une opération qui détermine le développement même du film ; comme si Pasolini, laissant toutes les portes ouvertes, partait d'un premier point bien défini — le C.V. comme moyen d'enquête, l'amour comme argument — pour dégager peu à peu les points suivants en les appuyant par une vérification du point de départ. Le film se déroule de la sorte comme un *work in progress*. Parvenant, dans l'épilogue, au cinéma-fiction, Pasolini développe ainsi un autre film à l'intérieur du film, faisant de *Comizi d'amore* un *film-essai*, le résultat rationnel et concret d'un rapport tout moderne entre l'œuvre et son auteur, entre le cinéma et la réalité. En vérifiant le bien-fondé de cette méthode des interviews, Pasolini lui impose sa raison, impose à l'œuvre son auteur ; il dégage de la réalité elle-même — une femme heureuse cadrée comme une héroïne, une enfant sage avec des nattes — les fondements de cette transformation par degré. Au rapport direct et brutal avec les choses elles-mêmes, il substitue un rapport médiatisé par la fiction ; à la réalité, une méditation sur la réalité ; au film « objectif », le film d'auteur. *Comizi d'amore* est un film-essai, disais-je : et je puis préciser maintenant : l'essai d'un auteur sur son propre style cinématographique.

Mais *Comizi d'amore* n'est pas seulement un film-essai. C'est aussi le témoignage d'un auteur engagé, d'un poète, sur une réalité italienne — réalité dramatique, tributaire de la violence, de l'ignorance, de l'hypocrisie. A travers les différentes interviews, Pasolini recherche une raison et une conscience. Les questions se succèdent presque désespérément et, si elles évoluent — de générales et vagues elles deviennent de plus en plus spécifiques — les réponses ne changent guère de substance : l'amour est mythe ou mot, répété comme une défense, agité comme une arme. Devant l'amour, le mariage, le divorce, l'homosexualité ou la prostitution, il y a partout la même peur de parler, le même conformisme, une façon désolante de considérer les choses. Le même sentiment lie profondément les différents chapitres de la quête pasolinienne, qui est, à la fin, la recherche de Pasolini par lui-même, une auto-interrogation, un rejaillissement de l'œuvre sur son auteur.

La distance entre questionneur et questionné s'accroît graduellement mais continument. L'ironie se place d'abord comme un filtre protecteur entre soi et le monde. Mais l'ironie n'est pas gaie, elle cache un scepticisme qui tourne vite au désespoir. Un échec se déroule sous nos yeux. Pasolini ne se limite pas à constater cet échec (dont d'ailleurs il est en partie redevable, puisque l'échec est imputable à la méthode qu'il a choisie pour affronter la réalité) : il croit en l'homme au-delà des déceptions immédiates : renversant les rapports qui l'avaient amené à constater l'échec, il offre son « épilogue », où la fiction cinématographique replace l'homme dans sa vérité, faite de rigueur et d'amour, de violence et d'innocence (ce type même d'innocence isolé dans le prologue). Se concrétisent les gestes d'un rituel nécessaire qui appartient au souvenir, hors du temps et pourtant tellement présent, fait de visages durcis par la fatigue, de choses de tous les jours. L'époux enfile sa chemise et son pantalon, l'épouse soulève son voile, un enfant attend avec un bouquet, les parents les entourent, une femme jette du riz.

Le cinéma de Pasolini est un continuel conflit entre une substance réaliste — visages, choses, bruits — et une stylisation — composition, montage, cadrages — qui représente la manifestation concrète d'un rapport masqué avec la réalité, sorte de pudeur ou de crainte, de tendresse et de rage. Les apparences se superposent à la réalité non pas pour la cacher, mais pour mieux en dégager les motivations essentielles. — Adriano APRA.

## SOPRALUOGHI IN PALESTINA (1964)

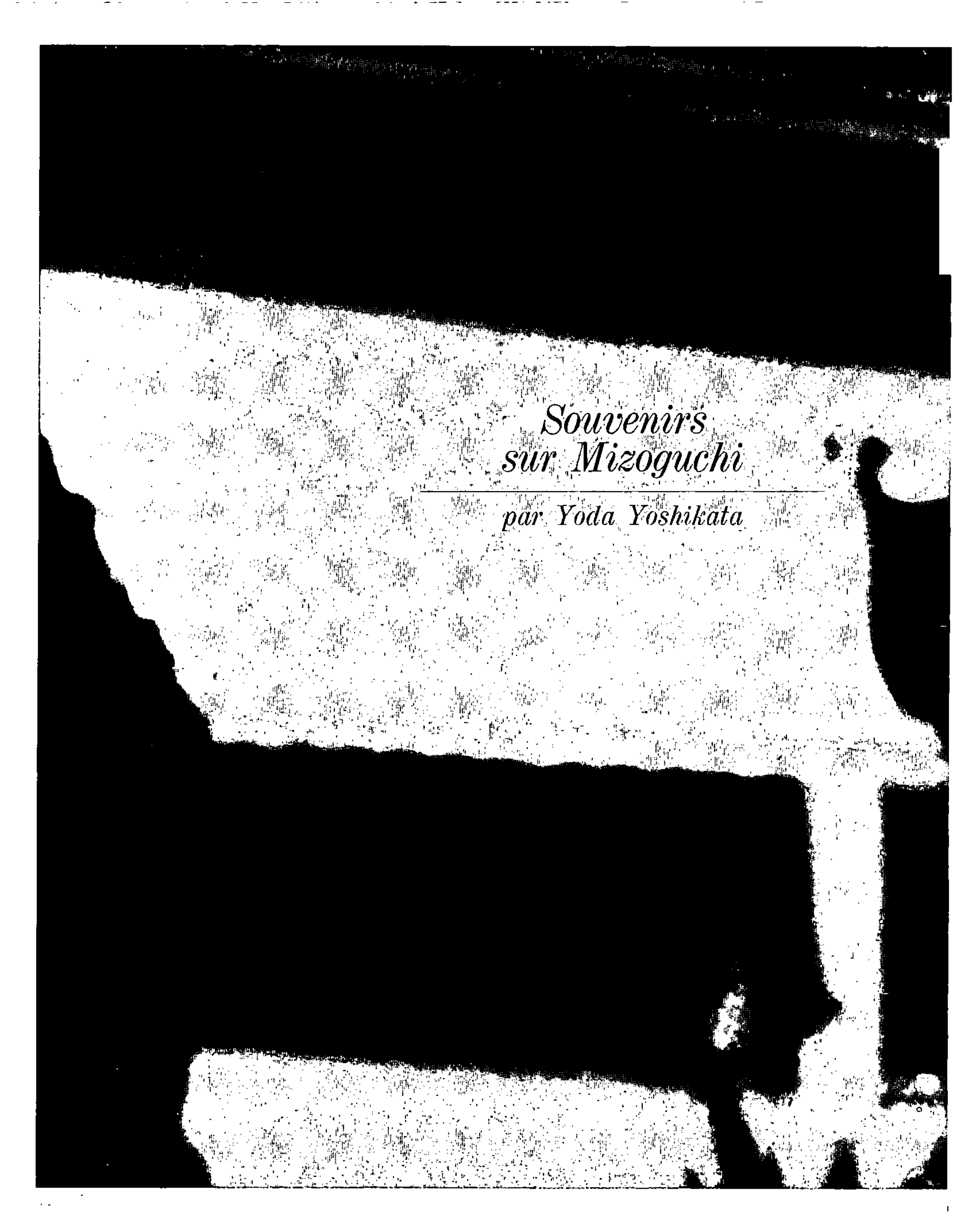
*Enquêtes en Palestine pour l'Evangile selon saint Matthieu* est un exemple de cinéma direct, de relation entre personnages et réalité, entre objets et émotions qu'ils suscitent. C'est un « film-lettre », une sorte de compte rendu écrit à la caméra, jour après jour, le long d'un itinéraire précis sur les lieux mêmes de l'Evangile : le lac de Tibériade, le Jourdain, Jérusalem. L'itinéraire a sa raison : Pasolini, avant de se décider à reconstruire une géographie idéale de ces lieux, accomplit, pour retrouver la *réalité* et la dimension humaine du Christ, le nécessaire périple historique en Israël. Le document cinématographique (durée : 55 mn.) enregistre donc en prise directe répliques, réflexions, surprises et déceptions de Pasolini qui, au cours de discussions avec le Père Rossi (conseiller du *Vangelo secondo Matteo*), met peu à peu au point sa prise de conscience rationnelle de l'histoire du Christ.

Il montre aussi son embarras devant un paysage pauvre et dépouillé au point de décevoir l'idée fabuleuse que l'on s'en fait : « Il est si petit qu'il tient tout entier dans le creux de la main ». L'ordre « divin » des choses, qui se trouve confirmé pour le conseiller ecclésiastique, s'écroule pour qui ne veut pas se contenter de motifs méta-historiques mais recherche, au contact même des choses, des lieux, des gens, une explication rationnelle.

Le drame, pour qui veut aborder l'Evangile d'un point de vue d'historien, tient précisément dans ce fait : ne pouvoir rencontrer sur les lieux revisités ou dans leurs habitants aucune confirmation du fait historique. Jérusalem elle-même, avec ses milliers de pèlerins, ne peut rien prouver. Pasolini part du geste lent d'un paysan d'Israël : il est heureux d'y retrouver l'historicité des gestes et de la vie. Mais, bien vite, l'irruption de la civilisation moderne et de ses formes et structures nouvelles qui changent les formes elles-mêmes de l'existence déçoit son espoir : il n'est plus possible — sinon en de brefs et privilégiés instants — de retrouver quoi que ce soit de la vie rituelle de la société d'alors. L'Histoire réclame des raisons qu'Israël aujourd'hui ne peut plus fournir.

Pasolini discute, ramène à lui-même les causes de sa perplexité, éclaircit ses doutes en des dialogues incisifs, participe avec émotion aux rares rencontres, contemple dans le silence la vérité de certaines conquêtes. La caméra est près de lui, elle le scrute, cueillant avec une surprenante efficacité ses tressaillements, ses mouvements, ses réactions ; ou bien elle plonge pour découvrir une vision totale des choses. Pour cela, *Sopraluoghi in Palestina* qui, au départ, n'est qu'un document privé, un journal intime de voyage (emprunté à Pasolini et montré pour conclure le « Festival du cinéma de tendance » organisé par « Filmcritica » au 8ᵉ Festival des Deux Mondes), est un film passionnant, une narration faite à la fois à la première et à la troisième personne, le témoignage subjectif et objectif d'un auteur qui, dans les inquiétudes et les certitudes décevantes, se livre à la définition antidogmatique de la réalité.

Edoardo BRUNO.



# *Souvenirs sur Mizoguchi*

*par Yoda Yoshikata*

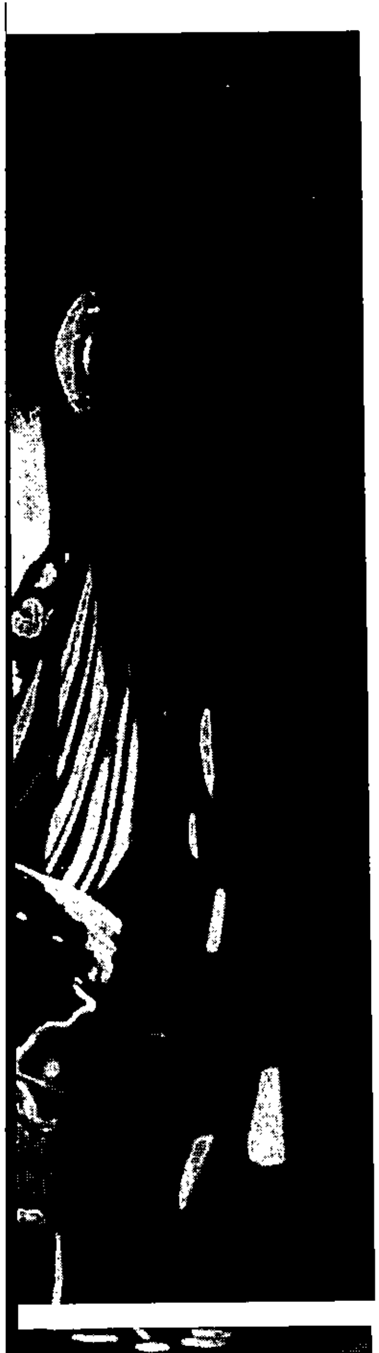


1

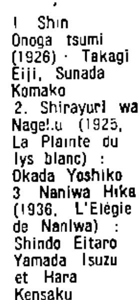
2







3



1 Shin Onoga tsumi (1926) · Takagi Eiji, Sunada Komako
2. Shirayuri wa Nageku (1925, La Plainte du lys blanc) : Okada Yoshiko
3 Naniwa Hika (1936, L'Elégie de Naniwa) : Shindo Eitaro Yamada Isuzu et Hara Kensaku

*(Lire le début de ce texte dans notre numéro* 166/167.)

Ce n'est qu'à partir de *Kami-Ningyô Haru no Sasayaki* (*Le Murmure printanier d'une poupée de papier,* 1926) qu'a commencé d'apparaître ce que l'on peut appeler le style lyrique de Mizoguchi. Cet excellent film, interprété par l'actrice Umemura Yoko, contait l'amour et le mariage d'une jeune fille, en contrepoint de la disparition des petites industries dévorées par le développement du capitalisme. Après avoir tourné des films relativement médiocres, tels que *Kaikoku Danji* (*Les Enfants de la mer,* 1926), *Kane* (*De l'argent,* 1926), *Kôon* (*Gratitude envers l'Empereur,* 1927), *Jihi Shinchô* (*Cœur aimable,* 1927), il réalise, en 1929, *Nihonbashi* (*Le Pont Nihon*), d'après le roman d'Izumi Kyôka, écrivain romantique et fantastique, film qui montre bien tout le lyrisme de Mizoguchi. Il tourne ensuite *Tokyo Koshinkyoku* (*La Marche de Tokyo*), profitant de la mode des films basés sur la vogue d'une chanson populaire : le film et la chanson connurent un succès extraordinaire.

Puis, brusquement, il se tourne vers un genre complètement différent, avec *Tokai Kôkyôgaku* (*La Symphonie de la grande ville,* 1929), sur un scénario écrit par un groupe d'écrivains prolétaires : Kataoka Teppei, Asahara Rokuro, Hayashi Fusao, Okada Saburo. C'était l'année où les films de gauche, les films « à thèse », étaient à la mode : il y avait *Ikeru Ningyo* d'Uchida Tomu, d'après le roman de Kataoka Teppei, *Zannin Zamba Ken* de Ito Daisuke, *Kasahari Kenpô* de Tsuji Kichiro... *Tokai Kôkyôgaku* était fondé sur le contraste entre la classe dirigeante, riche et oisive, et la classe ouvrière, pauvre et délaissée.

En 1930, Suzuki Shigekichi a tourné *Naniga Kanojo o Sô Sasetaka* (*Qu'est-ce qui l'a poussée à faire cela ?*), Abe Yutaka *Josei San* (*Eloges du sexe féminin*), Tazaka Tomotaka *Kono Haha o Miyo* (*Regardez cette mère*). En mai de la même année, je suis entré à la Nikkatsu, dans la section des scénarios ; et je ne pouvais demeurer indifférent à la tendance socialiste d'alors.

En 1927, j'était sorti de l'Ecole Supérieure de Commerce de Kyoto, et j'avais commencé à travailler dans une banque. C'était juste après la grande crise économique, mais je menais une existence paisible, inconscient de la gravité de la situation politique. J'ai fait à ce moment-là la connaissance d'un cinéaste amateur, qui réalisait des films en 9,5 mm, et c'est avec lui que j'ai commencé à fréquenter le Ciné-Club de Kyogoku, organisé par M. Sumi Shotaro, patron d'un grand cinéma. Je me suis amusé à jouer dans de petits films de M. Ohashi Koichiro, et je me suis même présenté à un concours d'acteurs dirigé par Murata Minoru, metteur en scène à la Nikkatsu. Mais tout cela n'était guère sérieux.

J'écrivais aussi des petits poèmes sentimentaux pour la revue de Momota Sôji, « Les Chênes ». Influencé par « De l'Athéisme », de Feuerbach, j'ai tout de suite cessé de fréquenter l'église (j'étais chrétien). J'ai même, une fois, jeté des pétards dans une église en criant : « La religion est de l'opium ! » En 1928, je présidais chez moi des réunions de recherche sur les sciences sociales, je lisais en cachette des journaux socialistes, je recommandais aux gens de participer à des réunions d'ouvriers. Le 30 mars 1929, la police a fait irruption dans la banque, et cinq ou six employés ont été arrêtés. Me suspectant d'être membre du Parti Communiste, on m'a embarqué moi aussi, on m'a posé des tas de questions, et j'ai été torturé. Pour la première fois de ma vie, j'ai éprouvé de la haine.

Par ailleurs, j'écrivais pour moi-même des brouillons de scénarios, je peignais des tableaux. Un jour, en 1930, muni d'un mot de recommandation d'un ami d'un de mes supérieurs de l'Ecole, je me présentai au directeur des Studios de la Nikkatsu, et je fus admis sur le champ dans la section des scénarios.

Je prends ici la liberté de vous parler un peu de la Société Nikkatsu. En 1897, un certain M. Inahata Katsutaro, qui avait séjourné à Paris pour y étudier les teintureries françaises, en rapporta au Japon le « cinématographe » de Lumière, et donna le premier spectacle de projections dans un théâtre d'Osaka. (D'autre part, en mars 1897, dans la salle de Kanda, à Tokyo, on donna le premier spectacle cinématographique du procédé Vitascope. En japonais, cela s'appelait « Katsudô Shashin » : photographie animée). Ce M. Inahata transmit à la Société commerciale Yokota toutes les affaires dont il s'occupait, et sur ces bases se fonda une nouvelle Société : *Nippon Katsudô Shashin Gaisha* (Société Cinématographique Japonaise) qui est à l'origine de la Nikkatsu. Peu après, on construisit des studios à Kyoto et à Mukôjima (Tokyo). Pour les spectacles de tout genre, le monde des affaires jouait un rôle primordial. Dès ses débuts, le cinéma eut recours à divers groupes commerciaux, soit pour se procurer du matériel, soit pour financer la figuration. La Nikkatsu, elle aussi, avait affaire à l'un des groupes les plus importants de Kyoto, Senbongumi (Groupe des mille) qui exerçait son influence partout, et plus particulièrement dans toutes les entreprises de constructions de bois. Quelques-uns des membres de Senbongumi formaient un groupe anarchiste, la Bande du Sang, connue à l'époque dans tout le Japon.

La direction de la Nikkatsu était donc plus ou moins patronnée par Senbongumi, et les gens qui travaillaient sur les plateaux en étaient tous membres. Parmi eux, il y avait M. Nagata Masaichi, le Président actuel de la Diaei qui, à ce moment-là, s'occupait du bureau des renseignements au studio de Kyoto. Il régnait donc dans le studio une certaine atmosphère sauvage, un sens féodal de la solidarité, un code moral de gangsters, qu'il fallait absolument respecter.

Peu après, je suis devenu assistant de Murata Minoru. J'avais peur de demander aux machinistes et aux électriciens

de bien vouloir venir sur le plateau : « Je m'excuse, mais voudriez-vous venir sur le plateau ? — Pour quoi faire ? — Pour que le tournage puisse commencer. — Le metteur en scène est là ? — Pas encore, mais... — Espèce d'idiot, tu viendras m'appeler lorsqu'il sera là ! » C'était toujours la même chose. Car à cette époque, les acteurs comme les techniciens étaient tous plus ou moins des voyous, des gens du « milieu ». Ils se querellaient souvent entre eux. Les jeunes acteurs emmenaient les assistants metteurs en scène derrière le plateau, et les frappaient sans raison. Un opérateur, particulièrement méfiant, ne se séparait jamais, même en tournant, de son couteau. Dans une telle ambiance, il fallait vraiment qu'un metteur en scène ait beaucoup de courage et de persévérance, pour obtenir quelque chose de bon. Mizoguchi n'avait alors que trente ans mais, déjà, son autorité était célèbre : il demanda un jour d'abattre le mur d'un bâtiment, pour construire un décor ; une autre fois, sur le coup de minuit, ayant faim, il exigea un pied de pieuvre salé ! Une fois, un accessoiriste, pourtant très aimable de nature, mais à bout de patience, courut après Mizoguchi en brandissant un marteau et en hurlant : « Je vais te tuer, je vais te tuer ! »

Le milieu du cinéma était une sorte de guilde. Les apprentissages étaient nécessaires. Avant d'écrire des scénarios, il me fallut faire un stage sur le plateau. Puis, j'ai été script. La façon de noter les scènes n'était pas encore codifiée : il me fallait trouver par moi-même la meilleure méthode pour prendre des notes. On ne devient un bon scénariste qu'en travaillant sur un plateau, disait-on.

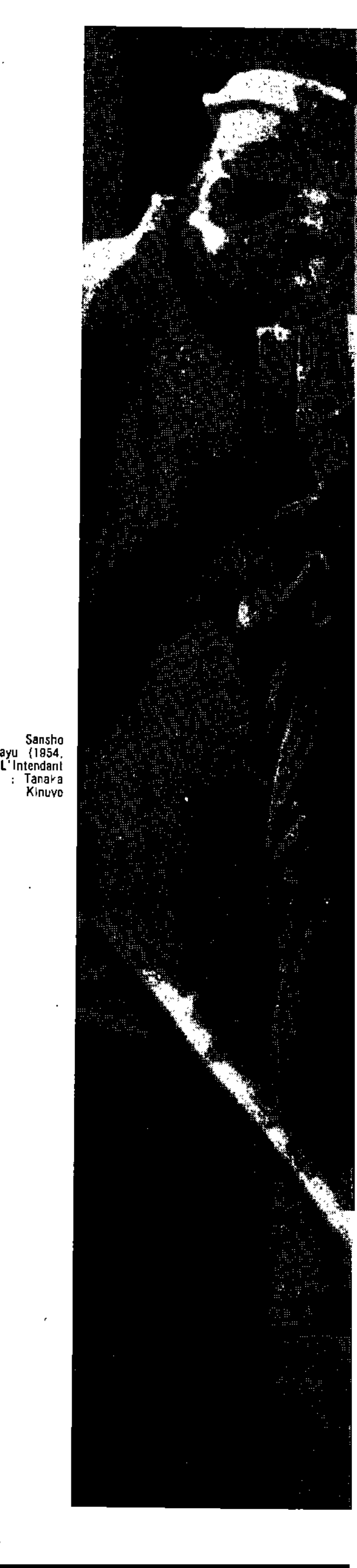
Les deux films que Mizoguchi a réalisés en 1931 — *Tôjin Okichi* (*Okichi l'étrangère*) et *Shikamo Karera wa Yuku* (*Ils avancent malgré tout*) — durant l'année où éclata l'incident de Mandchourie, constituent les fondements de son art. Après avoir tourné *Toki no Ujigami* (*Le Dieu-gardien du Temps*) en 1932, il quitte la Nikkatsu pour entrer à la Shinko Kinema ; il réalise *Manmô Kenkoku no Reimei* (*L'Aube de la Mandchourie*). En 1933, il tourne *Taki no Shiraito,* film qui marque l'apogée de sa période muette. Dans *Tôjin Okichi* et *Shikamo Karera wa Yuku,* Mizoguchi a fixé les fondements de son réalisme naturaliste : dans le premier de ces films notamment, le fameux procédé du « one scene one cut » était déjà en cours d'élaboration. Sur la naissance de ce procédé, je nourris l'opinion suivante : il y avait alors deux courants fondamentaux dans la « cinématurgie ». L'un voulait trouver l'unité de la construction scénique au niveau du plan, l'autre au niveau de la séquence. Les films historiques exceptés, la Shochiku représentait la première tendance et la Nikkatsu la seconde. Les films de la première tendance décrivaient en détail la vie quotidienne, et ceux de la seconde tendance exprimaient surtout des idées, étaient plutôt des films idéologiques et sociaux.

C'est à ce moment-là qu'à la demande de M. Murata Minoru, je fréquentai les cinémas, avec mes collègues, pour analyser le découpage des films étrangers, en notant en détail les gros plans, les plans américains, les plans éloignés, etc. J'ai étudié ainsi les découpages de *It Happened One Night,* de Frank Capra, de *Underworld* et de *The Docks of New-York* de Josef von Sternberg, de *A nous la liberté* de René Clair, de *Love Parade* d'Ernst Lubitsch : M. Murata m'a fait trouver des scènes communes à tous ces films et, les analysant, il les classait en scènes d'exposition, scènes d'intérêt, événements brusques, évolution négative, apogée, périgée, conclusion. Il m'a demandé de considérer cela comme les éléments de base de la construction d'un scénario. Tous les metteurs en scène pensaient plus ou moins construire un scénario de cette façon, et Mizoguchi aussi. L'école de la Nikkatsu attachait plus d'importance à la composition dramatique d'un film qu'à sa beauté. Des films russes, tels que *Tempête sur l'Asie,* sortirent alors au Japon, et l'on traduisit les théories d'Eisenstein et de Poudovkine sur le montage : tous les jeunes s'en entichèrent.

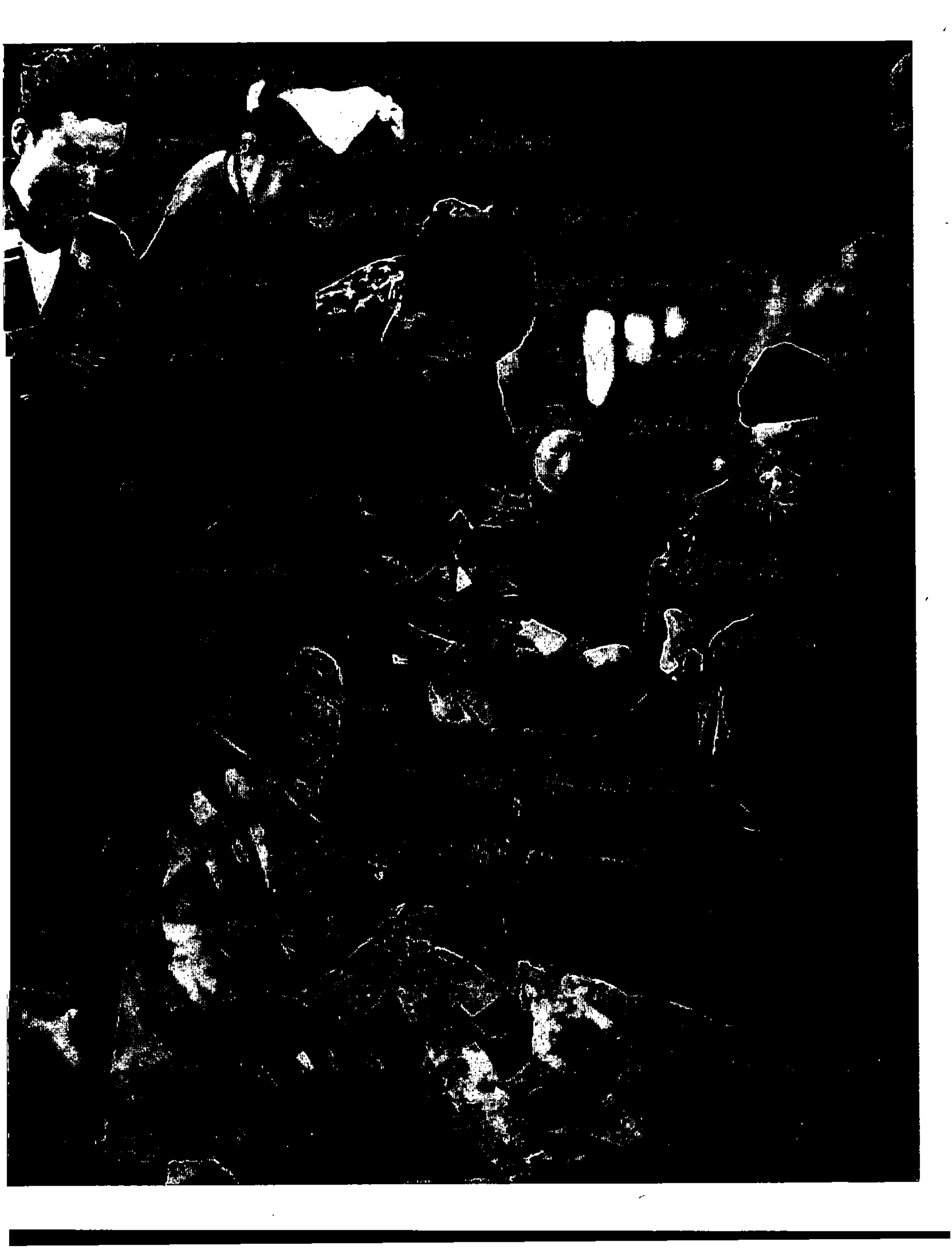
En ce qui concerne l'origine de la « one scene one cut », un autre élément est à prendre en considération : le problème du titrage des films muets. Les intertitres servant à expliquer l'évolution d'une situation n'étaient pas un obstacle à la construction d'un film. Mais en ce qui concerne les conversations, les lettres blanches sur fond noir interrompaient fâcheusement le mouvement de l'action. Mizoguchi, ainsi que tous les autres metteurs en scène, pensait pouvoir éviter cet inconvénient, et préserver l'unité du film. Pour cela, il fallait ou bien diminuer dans la mesure du possible la fréquence des intertitres, ou bien en raccourcir les phrases. Or, les expressions d'un visage peuvent suggérer, par exemple, la psychologie d'un personnage, tandis que les intertitres, même courts et fréquents, ne peuvent éviter d'interrompre la continuité d'une action. Certains voulaient adopter le système des titres en surimpression, mais, à la différence des films étrangers, cela manquait de vivacité : c'était irréalisable. Ce problème préoccupait beaucoup Mizoguchi. Le réalisme qu'il recherchait dépendait essentiellement de la continuité de l'action et des gestes des personnages. Il voulait rejeter catégoriquement tous les artifices de l'enchaînement d'un plan à un autre. Il rejetait, autrement dit, les artifices du muet. Il ne pouvait se réaliser pleinement que par le film parlant.

« As-tu remarqué, me dit-il un jour, que très souvent on prenait un gros plan d'une clochette secouée par le vent ? Or, il ne faut jamais chercher à rendre par un gros plan une atmosphère lyrique ou poétique. Sauf lorsqu'il s'agit de montrer un détail nécessaire à la compréhension d'une situation, les gros plans de petits détails n'ont aucun sens. Il suffit que dans tout le film, il y ait une ambiance lyrique ».

Il est vrai que si Mizo-san attachait une



Sansho Dayu (1954, L'Intendant Sansho) : Tanaka Kinuyo






Yoru no onna tachi (1948, Femmes de la nuit) Tanaka Kinuyo, Takasugi Sanae

grande importance aux personnages, il détestait par ailleurs détailler un film plan par plan. Il voulait tout saisir sur le vif, sous un angle naturel, sans recherche artificielle. En ce sens, sa personnalité était à l'opposé de celle d'Ozu Yasujiro. L'un voulait se conformer et s'accorder à ce qu'il montrait, alors que l'autre, plutôt, voulait se l'approprier, et le faire concorder avec sa conception. Mizoguchi retrouvait la statique par la dynamique, alors qu'Ozu trouvait la statique dans la statique même. Je crois très bien comprendre pourquoi Mizo-san admirait les œuvres d'Ozu, et pourquoi elles lui déplaisaient en même temps.

Lorsque je vis pour la première fois *Shikamo Karera wa Yuku* dans la salle de projection, je me dis, avec une grande émotion, que c'était là le genre de films auxquels j'avais toujours rêvé. Je rêvais d'écrire des films épais de crasse réaliste. Je voulais faire du Maupassant, du Molière, et Tanizaki Junichiro était mon auteur favori. Mais, à sa sortie, le film fut incroyablement censuré.

1931 : Incident de Mandchourie. Réalisation du premier film parlant : *Madame to Nyôbo*, de Gosho Heinosuke. Création de la Société Shinko Kinema.

1932 : Incident de Shangaï. Fondation de l'Etat fantoche de Mandchourie. Prise de pouvoir des militaires (15 mai). Création de l'Union fasciste japonaise. La P.C.L. s'associe avec la Nikkatsu. Manifestations des « benshis » (commentateurs) contre l'adoption des films parlants.

1933 : Le Japon se retire de la Société des Nations. Production indépendante de la P.C.L. Ouverture du studio de la J.O. La Nikkatsu s'associe avec la Western.

1934 : Démission complète du cabinet Saito. Ouverture à la circulation du tunnel Tanna et du métro de Tokyo entre Shinbashi et Akasaka. Création du prix littéraire Akutagawa Ryunosuke et du prix Naoki Misogo. Généralisation du parlant dans tout le cinéma japonais.

Cependant, des troubles se produisirent à la Nikkatsu, et après Mizoguchi, Murata Minoru quitta la Compagnie. De jeunes scénaristes, tels que Ushihara Kiyohiko, Murakami Tokusaburo entrent à la Nikkatsu, ce qui occasionne de nouveaux troubles dans le département des scénarios. On construit un nouveau studio à Tamagawa (Tokyo) et les gros capitalistes qui jusqu'alors avaient investi dans l'industrie cinématographique, se mettent à rationaliser leurs entreprises. Avec le parlant, le cinéma cesse d'être artisanal pour se moderniser. Jusqu'alors, la production était plus importante que la distribution et l'exploitation, mais cela devient l'inverse. Des hommes d'affaires, sans aucun lien avec le monde cinématographique, prennent la direction de la Nikkatsu, et réorganisent la distribution et l'exploitation.

Cette révolution gêne considérablement l'initiative des metteurs en scène qui jusqu'alors pouvaient créer librement, sans aucune ingérence de l'administration de la compagnie.

En 1934, je devais quitter le studio de Kyoto pour aller travailler au nouveau studio de Tamagawa (Tokyo), mais, tandis que je faisais mes préparatifs, j'attrapai une pleurésie, et je dus m'aliter. M. Nagata Masaichi, directeur des services du planning, me força à démissionner. Durant ma maladie, M. Nagata créa la Société Daiichi Eiga, avec Mizoguchi et d'autres. Je souffrais de me sentir abandonné. Tous mes amis croyaient que ma fin était proche. Malgré tout, je suis allé voir *Machi no Irezumimono* (*Le Villageois tatoué*, 1935), de Yamanaka Sadao soutenu par ma mère. Le film m'a tellement ému que j'ai été pris d'une crise. Ma mère m'a dit : « Quelqu'un d'aussi faible que toi ne parviendra jamais à réaliser un si beau film ». Je lui ai répondu : « Mais si, tu verras, j'y arriverai !... »

*Taki no Shiraito* (1933) fut le second film de Mizoguchi d'après Izumi Kyoka. Après ce film, il réalise toute une série de « Meiji-mono » (ayant pour cadre l'ère Meiji) : *Shimpu-ren* (*Vents sacrés*, 1933), *Aizo Toge* (*Le Col de l'Amour et de la Haine*, 1934), et après être entré à la Daiichi Eiga, *Orizuru Osen* (1934), *Maria no Oyuki* (*Oyuki la Vierge*, 1935), et *Gubijinso* (*Coquelicot*, 1935). Il dira lui-même par la suite : « Ça ne marchait pas ». Il me semble aussi que ces films, empreints d'une certaine exagération lyrique, ne révélaient pas avec suffisamment de force et de vivacité la réalité, au contraire de *Shikamo Karera wa Yuku*.

Pour ma part, j'étais convalescent ; le moindre travail suffisait à me fatiguer, et me donnait la fièvre. Mais, ne supportant plus le sentiment d'être abandonné par le cinéma, je décidai d'aller voir M. Hara Kenichiro, de la Daiichi Eiga, pour étudier la possibilité d'être réengagé par la société. Il me dit d'aller voir Mizoguchi, et me promit de lui téléphoner en ma faveur. Vers mars 1935, j'osai rendre visite au cinéaste, qui demeurait en face du temple Ninna-ji, à Kyoto. Je tremblais de peur. Pour la première fois, j'allais parler intimement avec lui. Je n'espérais qu'une seule chose : qu'il me recommandât à la Daiichi Eiga. Il me dit simplement de lui rédiger un scénario-découpage. Il me donna une revue littéraire, et en m'indiquant une nouvelle d'un certain Okada Saburo, « Mieko », il me dit : « Veux-tu m'écrire quelque chose d'après cette nouvelle, quelque chose qui se passe à Osaka ? »

A cette époque, Mizoguchi, poussé par son goût des antiquités, disposait des statues de pierre dans son jardin, admirait des théières patinées, et recherchait dans les marchés aux puces des vieilleries telles que des vêtements tissés à la main. Mme Mizoguchi s'en plaignait. Agé d'à peine quarante ans, il se donnait volontiers l'air d'un vieux sage.

La nouvelle « Mieko » contait à peu près l'histoire d'une jeune hôtesse de bar, nommée Mieko, qui menait par le bout du nez trois hommes à la fois. J'eus l'idée d'en tirer une histoire où, pendant les scènes d'amour, on ne parlerait que d'argent. Mon premier jet me fut renvoyé par Mizoguchi, qui m'objecta que cela ne touchait en rien aux problèmes réels de l'existence. La seule chose qui trouva grâce à ses yeux était un dialogue écrit en Kansai-ben (accent de Kansai, région sud-ouest du Japon, autour de Kyoto et d'Osaka), langage qui servait, par son intonation particulière, à mettre en relief le côté mesquin et obstiné du caractère humain. « Il faut décrire l'homme, mettre en images l'odeur du corps humain », me dit Mizoguchi. « Décris-moi des types implacables, égoïstes, radins, sensuels, cruels... il n'y a que des hommes dégueulasses ici-bas ! »

Il ne m'avait jamais rien dit de concret au sujet du scénario. Il me dit simplement : « Ça ne va pas. Ce que tu écris est trop enfantin. Tu n'es même pas capable de décrire un homme adulte ! Ça m'embête... », et voilà tout. Un petit fox-terrier courait, énervé, autour de Mizoguchi, énervé lui aussi. « Regarde, c'est ça qu'il me faut, le truc qui étincelle dans le jardin. » Je n'y comprenais rien. Je jetai un regard dans le jardin où une statue de pierre, ensoleillée, réfléchissait un rayon aigu et pénétrant. Je compris alors qu'il voulait parler de cette sorte de sensibilité aiguë, rigoureuse, pénétrante... Plus tard, il m'attaqua par un autre biais : « As-tu lu Nagai Kafu ? » (Un des plus grands écrivains contemporains du réalisme populaire japonais.) « Tu ne l'as jamais lu ? Il faut lire ça. Connais-tu Saikaku ? » « Je suis désolé, non...» « Ce n'est pas possible, toi qui es du Kansai, tu ne connais pas Saikaku ! Alors, tu ne connais rien. C'est vraiment embêtant. Il faut d'abord lire Saikaku. Après, on verra ». C'était toujours ainsi. Une fois, me sentant trop mal, j'eus la faiblesse de me reposer un instant chez lui. De retour chez nous, une pauvre petite parfumerie, je me mis à écrire, en entendant tousser sans arrêt ma grande sœur, malade elle aussi, et alitée. L'été venait de finir, nous étions en automne. J'avais déjà rédigé plus de dix fois mon texte pour Mizoguchi, qui n'en était toujours pas satisfait. Un jour, Takayanagi Haruo, scénariste de la Nikkatsu, vint me voir. « Tu es encore là ? », me dit-il. Il me prit en pitié, et me donna courage et conseils. J'ajoutai donc à mon texte les fruits de ses conseils. Mizoguchi, furieux, se mit à hurler : « Il ne faut jamais écouter personne. C'est ton texte à toi que je veux ». Quelques années plus tard, Shindo Kaneto, qui était alors assistant-décorateur, me prit comme modèle pour faire le portrait d'un pauvre scénariste dans son premier film, *Aisai Monogatari* (1951). Après les dernières retouches que j'apportai à mon texte, Mizoguchi me dit : « Eh bien ! Il serait impossible d'exiger davantage de toi. Tant pis ! » J'apportai le scénario à la Daiichi Eiga, et le lus devant MM. Nagata Masaichi et Kawaguchi Matsutaro. Ils le trouvèrent intéressant et lui donnèrent pour titre *L'Elégie de Naniwa*. Quelques jours plus tard, Mme Mizoguchi me fit parvenir dix yen. Fou de joie, je me précipitai sans attendre dans un restaurant de luxe, et, pour la première fois de ma vie, je man-

geai de l'anguille. Je me sentais riche et noble. Il faisait beau et doux, ce jour-là. Le tournage ne commença qu'en hiver. Malgré la neige, je me rendais au studio, m'aidant d'une canne, me reposant deux ou trois fois en chemin. Même une fois le tournage commencé, Mizoguchi me fit encore modifier le scénario, la fin surtout, et il apportait souvent des retouches aux dialogues, en dirigeant les comédiens. Enfin, le film fut achevé. Nous allâmes à la première, au cinéma Shochiku. Ma vieille mère qui m'accompagnait, regardait l'écran en retenant son souffle, elle semblait le dévorer. C'était un film magnifique. Après la projection, tout le monde était ému, et l'équipe du film aussi. Certains, enthousiasmés, allèrent discuter dans un bar, en face du cinéma. Moi, je déambulai au hasard, dans les rues, jusque tard dans la nuit, avec mon ami Takayanagi, en répétant : « Quel beau film ! Quel chef-d'œuvre ! » *Naniwa Hika* marqua donc mes débuts de scénariste, j'y avais mis le meilleur de moi-même, et c'était l'origine de ma collaboration avec Mizo-san, qui devait durer une vingtaine d'années : voilà pourquoi je me suis permis de raconter ces souvenirs avec une certaine sentimentalité.

*Naniwa Hika* était un chef-d'œuvre empreint d'une certaine maladresse, je veux dire par-là que le scénario en était imparfait, mais jamais je n'avais vu un film dont l'image ait été aussi forte, aussi pleine de tension. On peut dire que ce film marque l'avènement du réalisme dans le cinéma japonais. Pour la première fois également, l'accent du Kansai, qui jusque-là n'avait jamais été employé qu'à des fins futiles ou caricaturales, devint un langage authentique.

La même année, il y eut un coup d'Etat fasciste. Après l'incident de Mandchourie, les relations entre le Japon et la Chine se refroidirent, se tendirent. On exaltait le patriotisme impérialiste, on se méfiait du libéralisme. Ce qui explique que ce film, qui mettait en relief, de façon implacable et réaliste, un aspect essentiel de la société, ne passa pas inaperçu de la censure. Mizoguchi m'appela chez lui : « Toi, tu as sans doute écrit une grande chose ! » me dit-il « Pourquoi, répondis-je, que se passe-t-il ? » « Pourquoi ? Parce qu'il faut que j'aille en prison ! » « Le film a des ennuis ? » « La copie est saisie par la censure... » Je fus surpris, et j'eus le cœur gros en pensant que le film ne sortirait pas. L'assistant Takagi était là, buvant de la bière. « Le ministère de l'Intérieur doit nous convoquer. Il faut s'attendre à tout », dit-il. « Mais à cause de la censure, ce n'est pas une raison pour craindre... » commençai-je. Mizoguchi me coupa la parole. « Tais-toi. Tu n'y connais rien. La censure est liée directement à la police. Ils n'ont qu'à presser un bouton pour que les flics arrivent ! » « Mais, n'y a-t-il pas un moyen quelconque de nous entendre avec... » « Aucun ! Jamais ! », répliqua Mizoguchi, et il partit pour Tokyo. Tout le monde se réunit au studio, en attendant le verdict de la censure. Combien je fus heureux d'apprendre qu'il était favorable ! Mizoguchi revint de Tokyo. Je le retrouvai au studio, affalé dans un fauteuil, l'air arrogant, le menton relevé. Je lui dis : « Félicitations ! Vous avez bien travaillé ! » Au lieu de me répondre, il déclara fièrement : « La censure, c'est de l'enfantillage. Elle n'y connaît rien ! » M. Takagi, qui avait accompagné Mizoguchi à Tokyo, devait me raconter plus tard : « Maintenant, il crâne. Mais au moment d'entrer dans le bureau de la censure, il était vert de peur. Il m'a poussé devant lui, j'ai tout fait, et pendant ce temps, il est resté debout dans le couloir. Lorsque je suis revenu lui dire que l'affaire semblait s'arranger, il s'est redressé d'un air orgueilleux, et il est entré dans le bureau ». Je me représentai Mizo-san dans cette situation cocasse, et nous nous mîmes à rigoler.

Comme je l'ai déjà dit, Mizoguchi s'efforçait tout le temps de paraître fort, mais c'était pour dissimuler sa faiblesse. Oui, c'était un homme faible et plein d'énergie, qui ne voulait jamais s'avouer vaincu. De toute façon, ce film a aidé Mizoguchi à surmonter ses propres difficultés. Malheureusement, la Daiichi Eiga traversait alors une crise financière, et le film, sorti sans aucune publicité, n'eut pas de succès public. Mais c'était sans aucun doute un film fort et violent. Je dois parler à ce propos de Yamada Isuzu, qui fut la vedette du film. Elle travaillait avec Mizoguchi depuis *Aizo Toge* (1934). Elle se maria avec l'acteur Tsukida Ichiro, et elle eut un enfant. A cette époque, le mariage entre vedettes était mal vu du public. Le service de publicité voulait le garder secret. De plus, le fait d'avoir un enfant, suffisait à mettre fin à une carrière, même de premier plan. Pour conserver sa situation, Yamada Isuzu se consacra entièrement à son rôle de *Naniwa Hika*, premier film où elle joua après la naissance de son enfant. Et elle fut magnifique, dotant son interprétation d'une énergie à l'image du film lui-même.

Je me permets ici de vous citer un passage des souvenirs de M. Takagi Koichi sur Mizoguchi (« Jidai Eiga », numéro d'octobre 1956). (*Voir également l'interview de M. Takagi dans* Cahiers *n° 158*).

« Le tournage de *Naniwa Hika* débuta au mois de décembre. J'étais assistant, et jamais je ne me suis autant querellé avec Mizoguchi que pendant la réalisation de ce film. D'ailleurs, nos disputes l'amusaient beaucoup. Voici une anecdote : il s'agissait de tourner un plan où l'héroïne pénétrait dans une maison située au-delà d'un étang. J'avais trouvé à l'extrémité de cet étang une avancée de terre où il était fort commode d'installer la caméra. Mizoguchi voulait un autre emplacement, situé au beau milieu de l'étang. La distance n'était pas la même, et de plus nous ne connaissions pas la profondeur de l'étang. Je déclarais donc qu'il me semblait impossible de tourner là où il voulait. Il ne m'écouta pas. Toute l'équipe attendait, transie de froid. Dans un esprit de conciliation, je dis : « Attendons demain, on construira là-bas une sorte de praticable



Akasen Chitai (1956, La Rue de la honte) : Kyo Machiko



et on pourra tourner ». Mizoguchi se mit en colère : « Espèce d'idiot ! demain est demain ! » Il a insisté pour que nous entrions dans l'eau glacée, et sur le champ. Nous n'étions pas équipés pour cela, et nous ne pouvions mesurer la profondeur. Furieux moi aussi, j'ai fait une scène à Mizoguchi, en criant : « Aujourd'hui, on arrête ! » « Quoi, s'écria-t-il, tu es assistant et c'est toi qui commandes ! » Ce jour-là, nous avons arrêté le tournage. Le lendemain, Mizoguchi m'envoyait repérer d'autres extérieurs et, profitant de mon absence, il alla tourner là-bas, en mettant toute l'équipe dans l'eau. Tout le monde en revint crotté et boueux. Mizoguchi était très content. Il me dit : « Tu as vu ? On est entrés dans l'eau... » Je n'ai pas pu m'empêcher de rire. »

Cet épisode rend parfaitement compte du tempérament de Mizoguchi, têtu, obstiné, et guidé par une logique très personnelle. Peut-être que dans ce cas précis, l'angle choisi par M. Takagi était meilleur que le sien. Mais Mizo-san n'aimait pas la facilité, il pensait que la difficulté aiguisait les facultés de création. Même pour le choix d'un accessoire minime, il ne se déclarait jamais satisfait du premier coup. Il aimait provoquer une tension d'énergie, une condensation d'ardeur, une cristallisation des forces de chacun en « allant jusqu'au bout ». Tous ceux qui ont travaillé avec lui ont connu des expériences semblables.

Il paraît que M. Terakado Shizukichi, qui était son premier assistant depuis l'époque de la Shinko Kinema, lui donnait de bons conseils. Il était très malin. Il lisait tous les livres que Mizoguchi voulait lire, il prenait toujours les devants, et se réjouissait fort de voir que Mizo-san en était vexé. Savant, érudit, spécialiste des littératures anciennes, il était aussi sensible aux nouvelles tendances et aux idées modernes. C'est par son intermédiaire que le décorateur Mizutani Hiroshi fut amené à collaborer avec Mizoguchi. Je crois que des gens comme MM. Terakado, Takagi, Mizutani, ont été de bon conseil pour aider Mizoguchi à sortir de l'ornière des « Meiji-mono ». Tous ensemble, ils fréquentaient le quartier de Gion.

Après *Naniwa Hika*, Mizoguchi voulut donc montrer la vie des geisha de Gion. Gion était divisé en deux : Kôbu (le haut Gion) et Otsubu (le bas Gion). Le Kôbu était le quartier des Maiko (geisha de luxe) et l'Otsubu celui des « filles ». Nous avons choisi comme décor l'Otsubu, le quartier des désirs. Je commençai à fréquenter Gion pour étudier la vie des geisha. Ignorant le fond de leur vie, je les trouvais sympathiques. Mizoguchi ne me donna aucune ligne générale pour l'écriture du scénario, il me dit simplement qu'il lui fallait une opposition entre deux sœurs, ou entre une mère et une fille. Or, j'ignorais tout de Gion. J'avais déjà vingt neuf ans, mais à cause de ma santé défectueuse, je n'avais eu jusqu'alors aucune expérience avec les filles. Par l'intermédiaire du patron de mon grand frère, qui travaillait chez un gros marchand de tissus, j'ai pu visiter une « maison » du quartier. La patronne, à qui j'expliquai le but de ma démarche, me considéra avec pitié : « Cela ne me dérange pas que vous veniez chez moi. Mais je me demande s'il suffira que vous observiez pour comprendre ! » Découragé, je voulus abandonner. Mais, poussé par une soudaine audace, je décidai de fréquenter la maison tous les jours, avec un « bento » (repas dans une gamelle), pour ne pas avoir à sortir de toute la journée, et je notais scrupuleusement tous les détails que je pouvais observer. Quel sans-gêne, quand j'y pense ! Comment les filles ont-elles bien pu supporter cet espèce d'étudiant assez louche, curieux, voyeur, espionnant toutes leurs conversations ? On vient montrer de belles étoffes à une jeune geisha. Câline, enjôleuse, elle prie le marchand de lui en donner une... Je note ses réactions. Un homme barbu, assez âgé, arrive, portant un grand sac noir. C'est un médecin. Mais il n'y a pas de malades dans la maison. Je comprends, pour la première fois de ma vie, qu'il y a un contrôle hebdomadaire de la santé des geisha... Je prends des notes. On téléphone. Une jolie maiko répond, contrefaisant sa voix d'une manière incroyablement douce. Posant sa main sur l'appareil, elle s'adresse à la patronne : « Il m'invite à dîner. Que faire ? » « As-tu envie de le voir ? » « Non, maman, il est ignoble ! » « Alors, refuse ». La petite maiko reprend l'appareil : « Mon chéri, comprends-moi, je suis malade, j'ai de la fièvre. Pardonne-moi. Non, non, surtout ne sois pas fâché... Je suis triste, tu sais, je pense à toi... » Je note tout. J'écris : voilà comment une maiko ment. Au bout de trois jours, je quittai la maison, assez mal à l'aise. Malgré toutes mes notes, je n'avais aucune idée de la vie des geisha. J'eus un grand entretien avec Mizo-san, habitué de Gion. Et je commençais à écrire mon scénario. C'était l'histoire de deux geisha, deux sœurs. L'aînée est une femme « traditionnelle », à la morale surannée, et la cadette, qui méprise le côté sentimental de sa sœur, veut se servir des hommes pour en obtenir le maximum. Après avoir compulsé toute la liste d'inscription des geisha de l'Otsubu, je choisis pour cette dernière le nom d'Omocha (« jouet »), pensant que cela rendait bien compte de son destin, elle qui était le jouet des hommes. Conflits moraux entre les deux sœurs, épisode où Omocha met à la porte l'amant-parasite de sa sœur, épisode de la vengeance d'un jeune marchand d'étoffes trahi par Omocha — tout cela plut assez à Mizoguchi. Il me dit de fouiller encore davantage les rapports entre les personnages. Je me sentais très libre en écrivant le scénario et le découpage, à cause du dialecte que j'employais, le Kyoto-ben (dialecte de Kyoto), qui était mon propre langage. Après trois retouches apportées au scénario, le tournage put commencer. Seuls ce *Gion no Shimai* (*Les Sœurs de Gion*), *Aien-Kyo* (*L'Impasse de l'Amour et de la Haine*, 1937) et *Saikaku Ichidai-Onna* (*La Vie d'O Haru*, 1952) ont été récrits par moi seulement trois ou quatre fois ! Mais, en tournant, Mizoguchi improvisait beaucoup. Il inventa, notamment, bien des détails comiques : dialogues, gestes, costumes, décors...

Pour ce film également, Mizoguchi voulait que la fin soit forte. Moi, je tenais à ma fin initiale : couchée dans un lit d'hôpital, Omocha dit à sa grande sœur : « Ma sœur, recouvre-moi avec le drap, j'ai froid ». Mizoguchi ayant refusé cela, j'ajoutai la grande tirade où Omocha maudit la société qui contraint les femmes à dépendre des hommes. A la sortie du film, cette fin fut considérée par la critique comme quelque peu excessive. Cependant, c'était le premier film qui dévoilait implacablement le monde des geisha (le film était même plus tragique que la réalité). M. M..., président du syndicat de l'Otsubu de Gion, collabora au film en nous permettant de tourner où nous voulions : il pensait que nous ferions de la publicité pour l'Otsubu. Au cours de la projection privée, il se mit en colère. Mizoguchi, apeuré, prit la fuite par la porte de derrière. Plus tard, dans le journal de Gion, un groupe de geisha supérieures protesta contre le film, en déclarant que leur existence n'était pas aussi indigne que nous l'avions montrée. Elles décrétèrent en outre que l'équipe du film ne franchirait plus jamais le Grand Pont par lequel on pénètre à Gion.

*Gion no Shimai* fut classé premier des meilleurs films de 1936 par la revue « Kinema Jumpo », et *Naniwa Hika*, troisième. *Gion no Shimai* était en effet mieux construit que *Naniwa Hika*, mais je persiste à préférer ce dernier, qui me semble plus fort, et plus aigu dans sa critique de la société.

Voici une drôle d'histoire à propos de *Gion no Shimai* : Omocha, l'héroïne du film, était jetée hors d'une voiture en marche par un homme qu'elle avait bafoué, et elle était conduite à l'hôpital, les pieds bandés. Or, quelques mois après le film, malgré l'interdit de séjour qui nous frappait, j'eus le courage d'aller visiter une maison de l'Otsubu. J'y avais rendez-vous avec une geisha nommée Omocha. J'avais pris son nom sans autorisation, je voulais donc lui demander pardon, et j'étais aussi très curieux de confronter le personnage qui portait le même nom que mon héroïne avec cette dernière. C'était une jeune femme, élégante et belle, et quelle ne fut pas ma surprise en voyant qu'elle avait les pieds bandés ! Je sentis mes cheveux se hérisser sur mon crâne. Elle me raconta qu'en se baignant dans la Mer Intérieure, elle avait été attaquée par un requin. Mlle Omocha me prit mon beau briquet pour se venger de l'utilisation abusive que j'avais fait de son nom. On me raconta par la suite qu'elle avait fait un beau mariage.

*(A suivre.)* — Yoda YOSHIKATA.

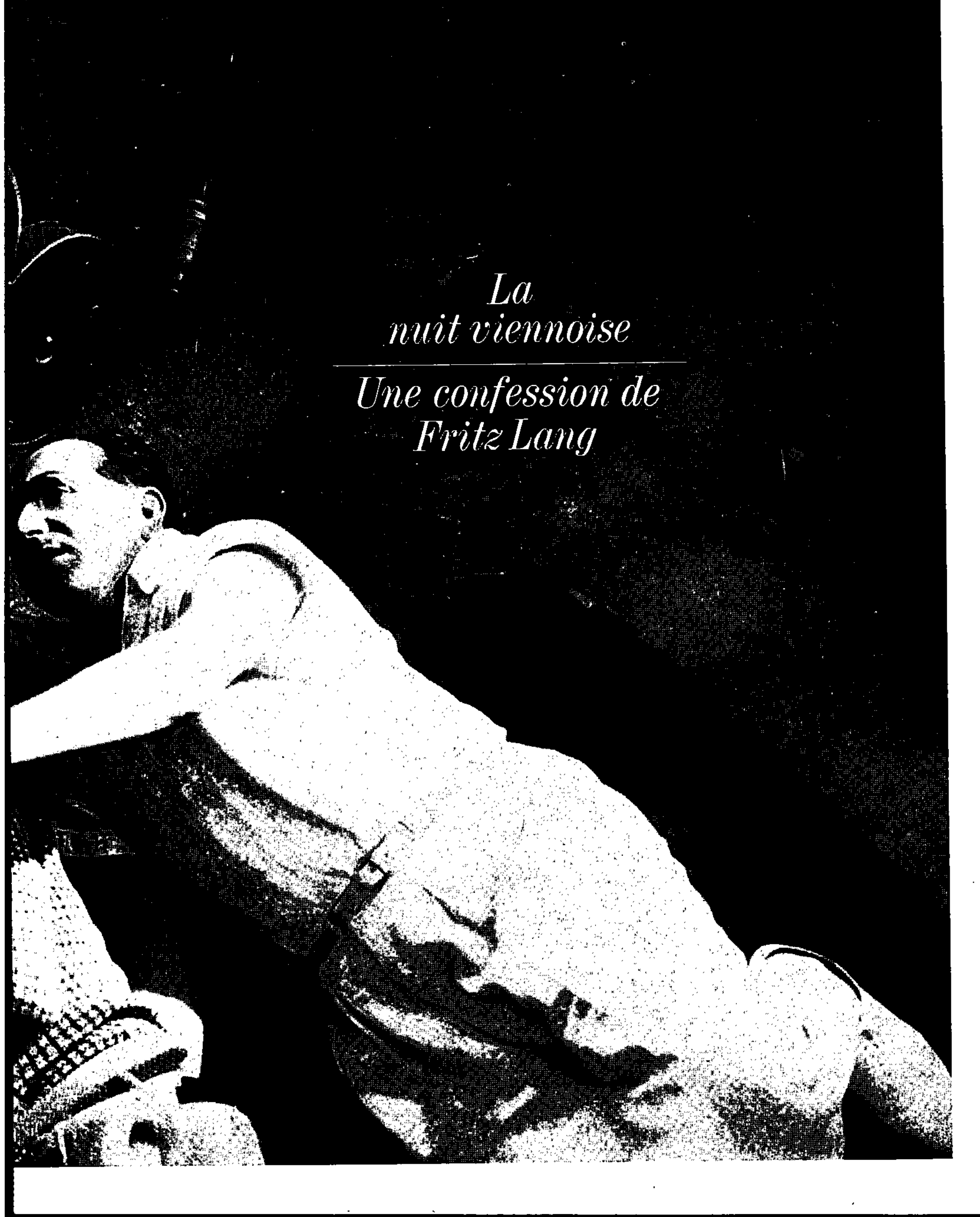
*(Avec l'aimable autorisation de la revue « Eiga Geijutsu ». Traduit du japonais par Yamada Koichi et André Moulin. Pour tout ce qui concerne la vie et l'œuvre de Mizoguchi, filmographie, propos, témoignages, se reporter aux* Cahiers *nos 93, 95 et 158.)*




Akusen Chitai : Kyo Machiko et Sugawara Kenji



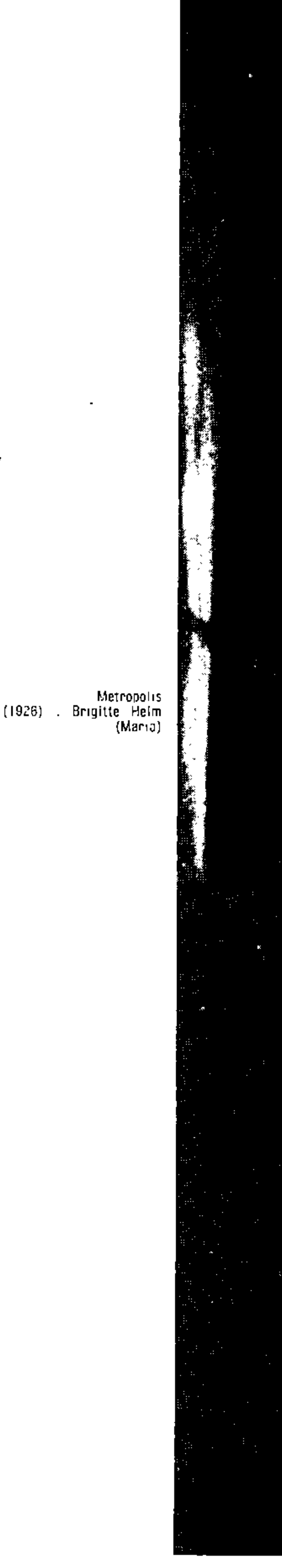
FRITZ LANG TOURNANT • YOU ONLY LIVE ONCE • (1938)


La
nuit viennoise
Une confession de
Fritz Lang

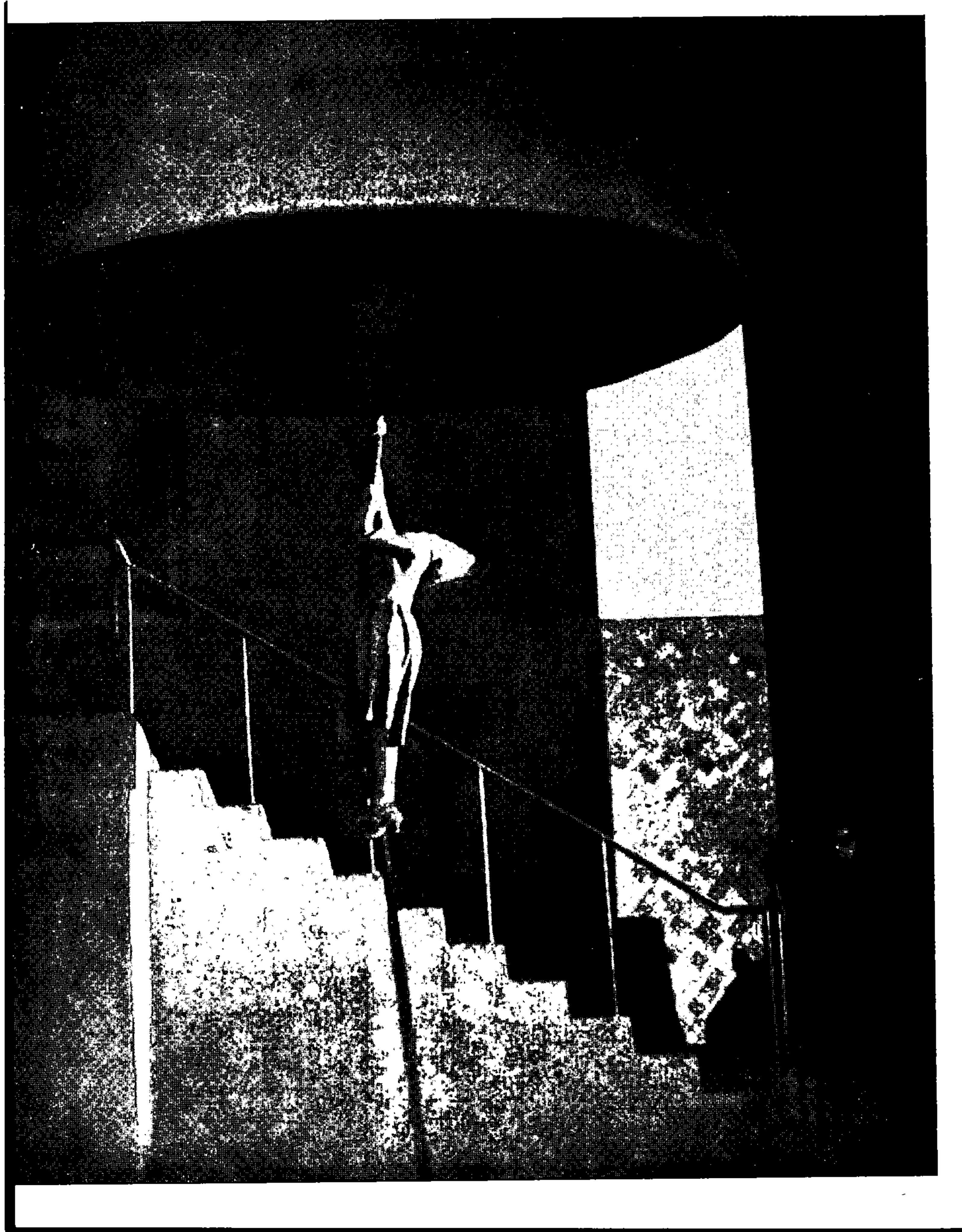
Les propos de Fritz Lang qu'on va lire n'ont rien à voir avec une interview. Il s'agit d'un long monologue, recueilli par le magnétophone de Miss Gretchen Weinberg au cours de plusieurs soirées passées par Lang récemment en compagnie de quelques amis à New York, à l'hôtel St-Moritz. Etaient présents Willy Ley (conseiller technique de « Frau im Mond » en tant que spécialiste en fusées), une jeune femme de ses amis, Tonio Selwart (qui interpréta l'adjudant Heydrich dan « Hangman also die »), et enfin Herman G. Weinberg et sa fille Gretchen — que nous remercions tous deux vivement. Aucune des déclarations de Fritz Lang n'a donc été provoquée par des questions. C'est une « confession » du cinéaste, la première qu'il ait faite. Cette « nuit viennoise » est pour cela hantée davantage de souvenirs, peuplée d'évocations, qu'elle n'est consacrée aux réflexions. Le cinéaste s'y laisse aller — chose impossible dans le cadre d'une interview — au gré de sa mémoire, de son humeur ; il caresse un instant de nouveau ses rêves déçus, réveille ses projets inaboutis ; presque au terme de sa carrière, il en sillonne en tous sens et comme au hasard le cours, il nous invite à son vagabondage. Aussi avons-nous tenu à respecter son désordre. Les digressions, les redites, les apartés même de ce qui est aussi une longue digression en marge d'une œuvre en font — à nos yeux tout au moins — le grand intérêt, et sont pour beaucoup dans l'émotion partagée de ce flash-back intime. Il n'échappera pas non plus que Fritz Lang, s'il s'attarde un moment ici sur son passé, n'a rien perdu pour autant de sa foi, de son enthousiasme — faut-il le dire ? de sa jeunesse. Si avancé fût-il, il ne croit pas devoir déjà s'arrêter, et continue d'attendre (tout ?) du cinéma comme des hommes.
Par ailleurs, rappelons que nous avons publié deux entretiens avec Fritz Lang, dans nos numéros 99 et 156.

---

Je n'ai pas vu un seul film allemand d'après-guerre qui me plaise, sauf « Le Général du Diable » d'Helmut Kautner que j'ai trouvé magnifique. Après quatorze mois de travail là-bas, il y a deux ans, j'ai finalement et définitivement abandonné l'idée de faire un autre film en Allemagne. Les gens avec qui il faut travailler y sont vraiment trop insupportables. Non seulement ils ne tiennent aucune promesse — écrite ou non — mais encore l'industrie (s'il est toujours possible d'appeler ainsi ce reste misérable de ce qui rendit le pays mondialement renommé pour sa production de films) du cinéma est maintenant dirigée par d'anciens hommes de loi, d'anciens SS, ou des exportateurs de Dieu sait quoi. Ils travaillent tous en essayant d'organiser des conditions de coproduction telles que leur livre de comptes témoigne déjà d'un bénéfice avant même que le film ne soit commencé. C'est pourquoi faire de bons films ne les intéresse pas, car à quoi bon s'en soucier, lorsque la seule bonne tenue des Grands livres vous assure tout l'argent que vous souhaitez ? L'industrie du cinéma en Allemagne est très en retard sur l'industrie américaine. Qui croirait qu'un peuple comme les Allemands, qui fut si avancé du point de vue des questions techniques, soit à cet égard si rétrograde ? Par exemple, l'organisation qui finança « Die 1 000 Augen des Dr Mabuse » insista pour avoir également son mot à dire : j'ai donc prévu dès le départ la mort de l'entreprise quant à son aspect artistique. Les producteurs récoltèrent tant d'argent avec mes deux premiers « Mabuse » qu'ils voulurent continuer ; je leur dis : « Que voulez-vous que je fasse maintenant ? Mabuse est mort ! » Puis, j'appris par un journal l'existence d'une balle expérimentale de l'armée américaine, qui ne laisse pas de trace. Je voulus alors faire un film brutal et réaliste dans un style évoquant celui des actualités. J'avais finalement plongé dans toute cette affaire, il me fallait bien nager. Tu sais que le film fut un énorme succès financier en Allemagne et reçut la distinction du « Wertvoll », qui signifie que le film se situe loin au-dessus de la production courante quant à la qualité artistique. C'est une sorte d'Oscar allemand — qui a le grand avantage d'être accompagné d'une réduction des taxes très considérable. Te souviens-tu, Herman, de ce que tu disais de l'absence dans « Die 1 000 Augen » de la merveilleuse résonance démoniaque du « Testament » ? Je ne crois pas que tu sois tout à fait juste envers le film. Ecoute, n'oublies-tu pas que le premier se déroule dans un asile de fous, où le fantôme du Dr Mabuse s'empare visiblement du cerveau de schizophrène du professeur qui dirige l'asile, et que l'autre se déroule dans la froide réalité d'aujourd'hui — où il n'y a plus place pour les fantômes et les apparitions, et où la crainte réelle d'une guerre atomique est devenue la peur de chaque instant ? Il n'y a plus ce crépuscule de dangers inconnus, il n'y a plus ces jeux inquiétants de cerveaux détraqués, mais la tête de mort de l'anéantissement qui, chaque matin, nous sourit à belles dents à la une de tous les journaux. A propos, je me rappelle très bien que, lorsque, après presque vingt-cinq ans, je revis une copie du « Testament » à Berlin-Est, je trouvais toute l'apparition du fantôme de Mabuse — ou de ce que le professeur Baum imagine être le fantôme de Mabuse — très démodée. Mais je pense que la beauté de l'amitié tient à ce que l'on doit respecter mutuellement les opinions de l'autre. Et tu me décevrais beaucoup, mon ange, si tu ne me disais pas honnêtement le fond de ta pensée. Je pense que les querelles d'amis sont d'excellentes choses. C'est bien agréable d'être assis à cet endroit et de boire, de parler...
Le film que je voulais vraiment faire en Allemagne était fondé sur une idée à



Metropolis (1926). Brigitte Helm (Maria)



moi ; je n'ai jamais vu de film — même « Rebel Without a Cause » de Nicholas Ray, quoiqu'il fût très bon — dans lequel le problème de la jeunesse fût correctement et honnêtement posé. Ceux que l'on appelle Teddy Boys, blousons noirs ou, comme en Allemagne, « die Halbstarken », il est très facile de les critiquer et de dire qu'ils sont mauvais, mais il est nécessaire de chercher à savoir pourquoi ils sont ainsi. En tout cas, comment peux-tu parler d'un manque de résonance démoniaque dans le « Testament », après ce que les nazis ont fait au cours de la Seconde Guerre mondiale ? Après cela, tout ce que je peux faire pâlira en comparaison. Cependant, le gouvernement allemand de l'Ouest, à Bonn, m'a octroyé le plus grand honneur qui soit pour un cinéaste : « la pellicule d'Or ». Cet événement béni, il m'a fallu quelques mois pour le voir se réaliser !

Oh, j'ai été très satisfait de « Die 1 000 Augen », du moins j'ai évité le désastre des deux « Schnulzen » indiens. Il était très pénible de travailler avec le climat qui règne près de New Delhi, climat très humide, bien que nous ayons évité l'époque de la mousson. Mais je ne sentais aucune lassitude orientale s'emparer de moi : je ne le permets pas. J'avais vraiment un mal du pays indescriptible, je regrettais ces vieux Etats-Unis. « Le Tigre » et « Le Tombeau » devaient à l'origine être projetés en Allemagne en deux soirs différents, et duraient deux heures chacun. Mais en Amérique, ils furent tous deux ramenés à une heure et demie et appelés « Journey to the Lost City ». Ils marchèrent merveilleusement bien partout, mais, personnellement, je les déteste. On me dit que, maintenant, ils sont vraiment horribles, que la continuité en est complètement rompue. Nous sommes tellement sans défense lorsque notre travail est mis en pièces !

J'étais à Saint-Sylvester, aux Etats-Unis, en 1957, avec des amis allemands émigrés comme moi. Nous parlions de l'Allemagne, lorsqu'on m'appela. Arthur Brauner, des C.C.C. Films en Allemagne, voulait que je fasse le remake des deux films indiens que j'avais écrits avec Thea von Harbou en 1919 pour la Decla-Bioscop Company de Joe May. A l'origine, je les avais écrits pour faire mes débuts de réalisateur mais, lorsque le scénario fut terminé, quelques ennuis empêchèrent leur réalisation, parmi lesquels la mort de ma mère. Nous nous trouvions à la montagne, lorsque Thea von Harbou, qui n'était pas encore ma femme, vint vers moi et me dit : « Regardez, ils ont décidé de le faire eux-mêmes ». Ils n'avaient pas confiance en moi. Tu ne peux pas savoir à quel point ça m'a ennuyé à l'époque. En 1957, je n'avais pas vu l'Allemagne depuis vingt-quatre ans. Les films indiens furent réalisés seulement parce que ce producteur me demanda un film allemand sur un sujet populaire qui coûterait quatre millions de marks, ce qui lui permettrait à coup sûr d'être un succès international — l'Amérique y compris. C'était un défi qu'il était amusant et agréable de relever. Le sujet se prêtait de toute évidence à de telles possibilités, que j'acceptai. Mais lorsque j'ai lu le scénario qu'ils me donnèrent, je me suis écrié : « Mais je ne peux pas faire ça ! D'abord cette sorte de sentimentalité stupide ne m'intéresse pas, ensuite, ce n'est pas du bon mélodrame ! » C'est pourquoi je récrivis le script.

Oh, j'ai eu de nombreuses idées de films qui ne se sont jamais réalisées. L'une, « Behind Closed Doors », portait sur le mâle de l'espèce humaine tel qu'il est aujourd'hui : prisonnier du monde de l'argent et perdant de ce fait tout contact avec la vraie vie, l'amour vrai ; il ne fait que chercher avidement à satisfaire ce besoin, oubliant sa famille, ses enfants... C'est, si tu veux, en un mot, l'homme qui a perdu son âme. Je pense que cela est non seulement vrai de l'Allemagne, mais encore du monde entier. Un autre projet, « The Running Man », que j'eus en 1953, contait l'histoire d'un homme aux prises avec l'amnésie, qui traverse le film, qui parcourt des rues sans fin, fuyant dans l'amnésie ses responsabilités. Mais cela ne révèle pas en lui des désirs refoulés, inconscients, qu'il assouvirait en commettant par exemple quelque crime ou en vivant une vie aventureuse qui ferait de lui un personnage du type Jekyll-Hyde. Il ne fait que se fuir lui-même au moyen de l'amnésie. C'était une histoire remarquable qui, exploitée jusque dans ses moindres possibilités — elles étaient innombrables — eût été passionnante. L'histoire était fondée sur un fait divers que j'avais lu dans le « New Yorker » et qui était intitulé « Lost ». Puis, il y eut « The Devil's General », à propos d'Ernst Udet, le pilote allemand qui refusa de voler pour les nazis et s'écrasa volontairement avec son avion. David Selznick me contacta en 1951 pour faire ce film. J'étais alors très intéressé par ce projet parce que j'aimais beaucoup la pièce de Carl Zuckmayer, mais je venais de signer le même jour avec la 20th-Century-Fox pour « American Guerilla in the Philippines ». Lorsque je revins de Manille, Selznick avait abandonné l'idée de le faire. Mais je dus me demander très honnêtement si le sujet me concernait vraiment à ce point. Etant donné que j'ai fui Hitler et que je suis un Allemand de formation catholique, j'étais naturellement concerné par un tel sujet, mais aurait-il concerné également le public américain ? J'ai eu aussi un projet à propos de Canaris. Ce personnage m'a toujours intéressé. En 1955, C.C.C. Film me proposa de diriger un film sur la révolte de ce général contre Hitler, le 20 juillet 1944. Mais cela coïncidait encore une fois avec quelque chose d'autre : « While the City Sleeps » avec lequel il nous fallait être prudent puisque c'était une histoire de presse et que nous ne voulions pas être attaqués par les journalistes du monde entier.



1



2

1. M (1932) : Gustav Gründgens
2. Metropolis
3. Spione (1928) : Lien Dyers et (sur la photo) Lupu Pick


3

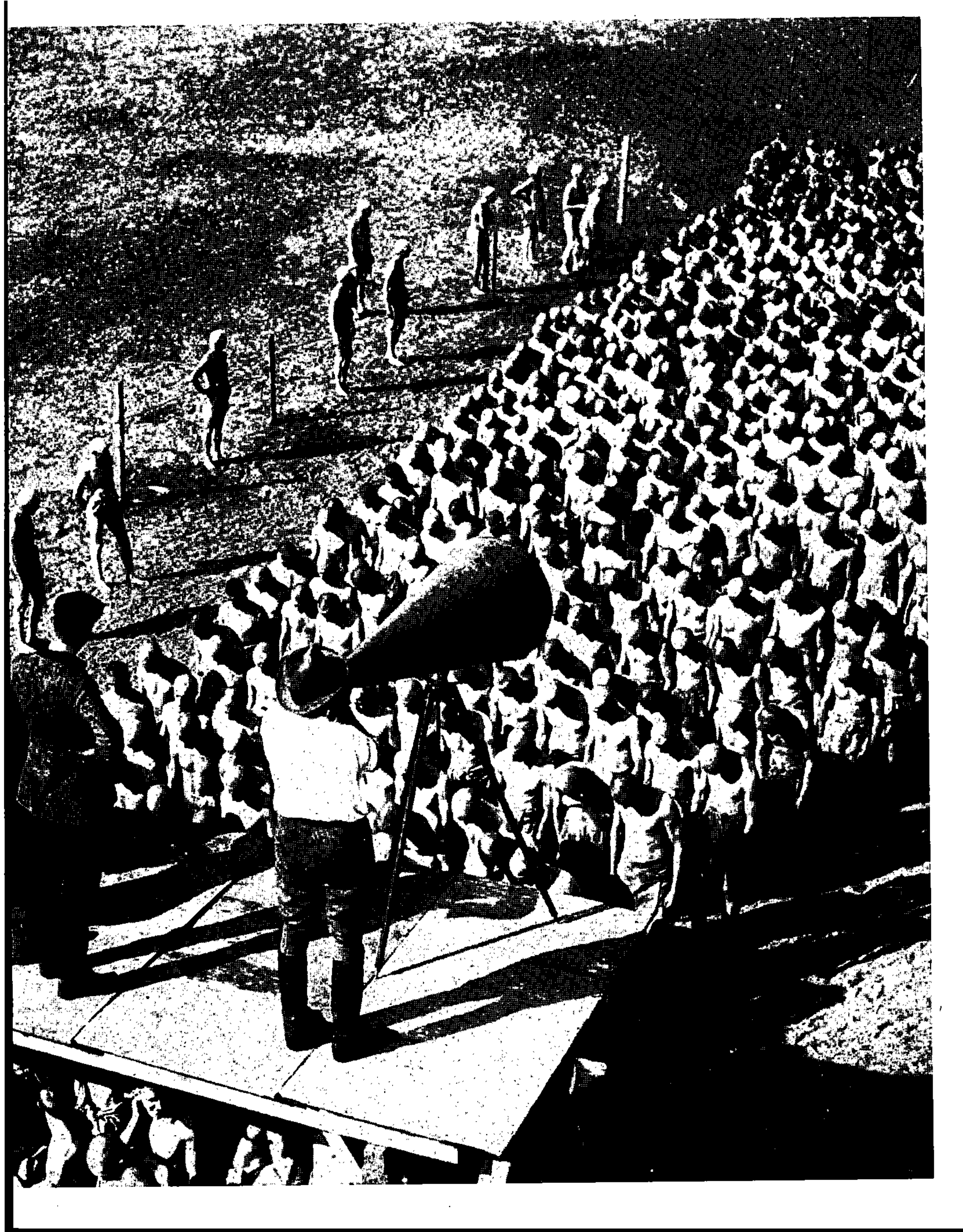
Tu sais, Herman ! Herman ! (Grand bruit dans la pièce venant de cinq autres personnes et d'un magnétophone faisant entendre la bande sonore du « Mépris » de Jean-Luc Godard qui, écoutée à la demande de Lang, faisait un bruit considérable. Il demanda que l'on baissât l'amplitude.)

Herman ! Tu sais, j'ai lu beaucoup de choses dans les journaux à propos de propositions qu'on m'aurait faites. Ne crois pas tout ce que tu peux lire dans les journaux. Il y eut « Mistress of The World » que je refusai car nos expériences des dernières années ont rendu une bonne partie des prémisses de l'intrigue risible, de sorte que le public n'accepterait plus l'histoire. Sans se décourager, le producteur alla de l'avant et annonça le film dans les journaux. Je niai. Il suggéra alors les « Niebelungen ». Je maintins fermement que c'était impossible. Où prendrez-vous les acteurs ? En tant que personnages légendaires, comment se déplacent-ils, comment parlent-ils ? Que disent-ils ? Il l'annonça une nouvelle fois et une nouvelle fois je niai. Puis, j'ai entendu dire qu'il voulait les filmer sur les lieux mêmes de l'action. Mais où sont-ils donc ? C'est une légende ! « How fancy can you get ? » Ensuite, le même Arthur Brauner vint me trouver et me dit qu'il venait d'acheter le nom du Dr Mabuse aux possesseurs des droits de Norbert Jacques, auteur du roman original. Donc, pourquoi ne pas faire un remake du « Testament » ? D'abord, je refusai. Puis, peu à peu, une idée germa dans mon esprit, due à la lecture que j'avais faite de documents nazis récemment publiés, donnant des renseignements sur Joseph Goebbels. Il s'agissait de quatre hôtels qui devaient être construits à Berlin après la victoire allemande, pour permettre la visite des diplomates des Etats soumis. Dans chaque pièce, se serait trouvé un micro caché de telle sorte qu'à un certain endroit central le gouvernement aurait pu savoir exactement ce qui se passait dans chaque pièce. Poussant l'idée jusqu'à imaginer des caméras de télévision cachées et un miroir sans tain, il me sembla que c'était un point de départ possible pour un nouveau Mabuse d'après-guerre. Dans la version allemande, c'était un fanatique profitant d'un monde devenu chaotique pour remettre en pratique les idées de Mabuse. Dans la version française — et à mon grand désespoir — on en a fait le fils de Mabuse. Je suppose qu'on lui donnera bientôt une fille, ensuite un petit-fils. « How fançy can you get ? »

Seymour Nebenzal, producteur du « Testament » — qui, par ailleurs, me doit toujours de l'argent pour « M », ah ! le chien ! —, m'avait présenté le « Testament » comme un succès commercial probable, vu le succès des films originaux. Tout d'abord, je refusai, car j'avais laissé Mabuse dans un asile d'aliénés à l'issue du dernier film et je ne savais pas comment l'en sortir. J'ai seulement accepté lorsque j'ai réalisé qu'il y avait

Tournage de Metropolis (construction de la Tour de Babel) : Fritz Lang au haut-parleur







Tournage
de Metropolis :
Fritz Lang, assis
sous la caméra,
mime le geste des
enfants ; à droite,
Karl Freund, en
blouse blanche

possibilité d'un commentaire voilé du nazisme, dans le sujet d'un directeur d'asile hypnotisé par son malade. J'étais à cette époque très intéressé par les maladies mentales, ayant d'ailleurs passé huit jours dans un asile (pour recherche scientifique !). Goebbels interdit évidemment le film le 29 mars 1933, avant même toute projection privée. Mais, à mon avis, il en eut une vision étonnemment sophistiquée. Il n'y avait rien de déplaisant dans le déroulement de l'intrigue, dit-il, celle-ci aurait seulement eu besoin d'un Führer qui défît le docteur Mabuse à la fin et sauvât le monde des mains de ceux qui voulaient le détruire en pervertissant le véritable idéal et les vraies valeurs. Goebbels me dit d'ailleurs que des années auparavant, Hitler et lui avaient vu « Metropolis » dans une petite ville et que Hitler voulait que je réalise les « films nazis ».

Lorsque j'essayai de faire « M » en 1931 (son titre original était « The Murderer is Among Us »), je reçus de menaçantes lettres anonymes et l'on m'annonça que le grand studio de Staaken m'était interdit. « Mais pourquoi donc cette conspiration incompréhensible contre un film sur le tueur d'enfants de Düsseldorf ? », demandai-je au directeur du studio. « Ah ! je comprends », dit-il et avec un grand sourire, il me tendit les clefs du studio. Mais j'avais déjà vu l'insigne du parti à son revers. Je compris que les nazis avaient pensé que le titre s'appliquait à eux. Lorsque l'on découvrit que le film était fondé sur le personnage de Peter Kürten, le tueur d'enfants de Düsseldorf (que j'ai connu personnellement), ils consentirent à le laisser faire. Le titre devait être changé en « M », pour meurtrier. Je n'ai jamais vu le remake produit par Nebenzal et que réalisa Joseph Losey. Je suis sûr que tu as raison quand tu dis que c'était raté. Peut-être cela t'intéresse-t-il de savoir que je ne pense pas que Nezenbal ait jamais eu aucun droit de refaire « M ». On m'a dit qu'après la fin de la Dernière Guerre, il envoya quelque Grec ou autre diplomate balkan à Berlin pour obtenir de mon ex-femme, Thea Von Harbou, les droits du remake. Elle lui vendit ses droits (à mon avis elle partagea les droits 50/50) pour 4 000 dollars environ ; elle vendit les droits à ce scélérat, car à cette époque, aucun Américain n'avait le droit d'acheter quelque chose directement à un sujet allemand. Mais je ne pouvais pas le poursuivre, car mes contrats personnels étaient restés à Berlin lorsque j'avais fui Hitler, et le bureau de mon homme d'affaires où ils étaient rangés, avait été bombardé.

En fait, je n'ai jamais pensé qu'un remake de « M » fût une chose possible ou souhaitable. Le film original était entièrement lié aux curieuses années autour de 1930 à Berlin, et à la situation non moins curieuse du crime dans la structure sociale de l'Allemagne des années 30, une situation qu'il est impossible de transposer aux Etats-Unis. D'autre part, je pense que la valeur du film original, en tant qu'il révèle la vie intérieure d'un tueur d'enfants, a été recherchée et développée par d'autres cinéastes. Je ne pense pas que le second « M » puisse causer aucun tort à mon « M ». Au fait, j'ai utilisé de vrais criminels pour figurer dans la partie concernant les bas-fonds. Il y eut vingt-quatre arrestations parmi les acteurs pendant le tournage.

J'ai lu dans les journaux, il y a quelques années, que les Allemands de l'Est projetaient de faire un film sur une fusée russe se posant sur la lune. Ils avaient une copie de « Woman in the Moon » et la maison de production était avertie par les autorités supérieures que le film devrait être scientifiquement aussi correct que le mien. Walt Disney a fait une fois un documentaire de TV sur les fusées, et m'a demandé la permission d'insérer ma scène du lancement de la fusée. Le dispositif de lancement était un modèle réduit en matière plastique. Les savants de Cap Kennedy m'ont demandé il y a quelques mois de venir les voir pour faire une conférence sur les fusées, et ils m'ont reconnu comme leur père à tous. Au cours de l'année 1948, j'ai essayé de convaincre quelques grands studios de faire un film avec des fusées, un film au futur immédiat et dans lequel les fusées n'auraient pas atteint la Lune. Je ne suis parvenu à convaincre aucun d'entre eux de le faire et je crois qu'ils eurent quelques regrets, plus tard, d'avoir laissé passer une idée commercialement assez sûre. Comme je n'avais pas écrit une seule ligne lors de ce projet, mais seulement proposé l'idée, je n'en ai jamais parlé à Luc Moullet pour son livre sur moi car cela aurait pu laisser entendre à tort que je voulais refaire ma « Woman in the Moon ». A propos, j'ai eu un grand choc en lisant les publicités de deux films américains : « Rocketship X M » et « Destination Moon », car tous deux étaient loués comme les premiers films de fusées jamais faits !

Oh ! j'ai reçu un très grand nombre de scripts pendant les années passées aux Etats-Unis, mais, honnêtement, je suis tellement paresseux que parfois je ne les ai même pas lus. En revanche, je suis allé à Palm Springs, où j'habite dans une petite maison, faire moi-même ma cuisine, observer l'impressionnante circulation sur la grand-route et les filles assises autour de la piscine...

Il y eut également, en 1948, le projet de « Corruption », mais il n'alla pas au-delà des premières conversations. « Winchester 73 » fut aussi un projet pour Diana Inc., la compagnie que je dirigeais avec Walter Wanger et Joan Bennett. Ils avaient une option sur l'histoire originale de Stuart Lake, mais qui expira avant que le financement fût réalisé. Universal-International, qui en avait la propriété, ne voulut pas prolonger mon option, désirant produire elle-même le film. C'est ainsi que j'ai dû abandonner cette idée. Ils la réalisèrent sous la direction d'Anthony Mann avec beaucoup de succès, mais ils ne gardèrent dans leur script que l'idée originale et n'utilisèrent pas celui que j'avais préparé. Le sujet m'intéressait beaucoup : un homme de l'Ouest a perdu son fusil, un Winchester 73, qui est pour lui sa seule raison de vivre et le symbole de sa force. Il lui faut donc essayer de récupérer son fusil ou de chercher de nouvelles raisons de vivre, il lui faut retrouver sa force perdue...

Ne me demande pas, baby, si l'homme est bon ou mauvais. Je ne te répondrai pas parce que je n'en sais rien. Je crois que l'homme devra s'améliorer — toi, toi, toi ! (en français dans la conversation ; Lang frappa alors sur la partie en bois de la table à café), parce que, sinon, il devra se détruire lui-même. Si tu peux te lever le matin, te regarder dans la glace en te rasant ou te maquillant, sans te cracher au visage, c'est que tu es encore quelqu'un de bien (phrase que l'on trouve dans « The Return of Frank James »).

Oui, j'aime les westerns. Ils ont une morale pleine de nécessité. J'en ai fait trois : « The Return of Frank James », « Rancho Notorious » et « Western Union » : j'ai vécu avec les Indiens pendant le tournage du dernier, mais je ne savais rien du « Far West ». Depuis que j'étais en Amérique, j'avais vu beaucoup de choses que les cinéastes originaires du pays n'avaient pas vues, car ils étaient trop habitués à les voir. Mon film n'était certainement pas un témoignage sur l'Ouest tel qu'il était à l'époque, c'est-à-dire que je n'ai pas montré le « vieux » Far West, mais j'ai reçu des lettres de vieillards qui avaient connu l'Ouest des pionniers et me disaient que « Western Union » présentait les choses telles qu'elles avaient été. Mais qu'est-ce que la réalité ? Je n'avais pas l'intention de montrer le Far West tel qu'il avait été, mais que le film fasse rêver le public et lui donne à sentir ce que ce fut alors. Je ne veux pas dire que le rêve et la fiction doivent l'emporter au cinéma sur la réalité, mais ils ont tous deux droit de cité.

Tu sais, j'ai du mal à dormir. Tu peux dormir ? Oh ! mon Dieu, comme je t'envie. Mais quand, par bonheur, je dors, je rêve... Rêves-tu aussi ? Oui, je connais le truc des moutons à compter, mais je ne peux pas imaginer des moutons et si j'y arrive, je ne parviens pas à leur faire sauter la clôture !

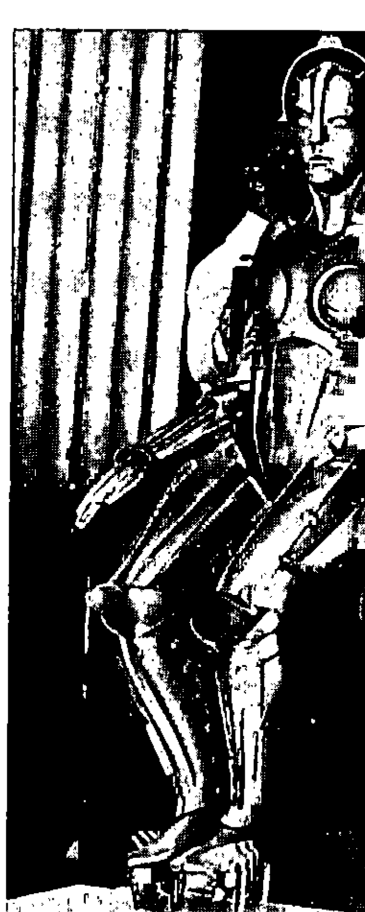
Oui, le fusil, dans « Winchester 73 », est le symbole de la force de l'homme. S'il y a des symboles dans les films, ils doivent toujours être motivés par les nécessités de l'action. Je ne pense pas qu'un film doive être fait comme on fait une équation. Pour ma part, j'ai d'abord l'idée d'une silhouette, puis les personnages et les caractères se dessinent... Ils vivent pour moi... J'observe les différents caractères dans l'obscurité de mon bureau avec un café et un cigare auxquels je ne touche même pas. Lorsque j'écris une scène, je ferme les yeux et vois des mouvements, des visages. Les choses s'animent, les personnages prennent corps dans mon imagination. Je suis guidé par eux dans des direc-

tions que je n'avais pas envisagées de prime abord. Je vis longtemps avec eux avant de tourner. Je ne sais ce qui se passe dans mon subconscient, c'est à toi de le découvrir, et sans doute as-tu droit au point de vue que tu adoptes.
Ce serait une erreur que de voir constamment des symboles dans les objets que l'on montre dans les films. Dans mes films, les objets sont des signes, mais des signes très concrets. Si par exemple Brian Donlevy, dans « Hangmen Also Die », porte un bouquet de fleurs, c'est parce qu'il a trouvé un moyen de rencontrer la jeune fille sans attirer l'attention. Je crois que le symbolisme expressionniste est absolument « passé » (en français dans la conversation). Je pense que même dans « M », le ballon de la petite fille, qui roule, n'est pas un symbole. Et dans « Hangmen », lorsque le chapeau de Alexander Granach qui a été étouffé sous une pile de linge roule à terre, ce n'est pas non plus un symbole expressionniste. Cela signifie la mort de Granach, mais c'est surtout une image d'un fait concret. On m'interroge toujours sur ma « période expressionniste », je réponds alors : « Je ne sais pas ce que vous voulez dire par-là ». On me classe toujours parmi les expressionnistes, mais je me range personnellement plus volontiers parmi les réalistes. Dans les films, il est trop facile d'associer ainsi des images et des idées sans qu'elles appartiennent nécessairement au film en question. Le respect laisse apercevoir le signe avec plus d'évidence au cinéma qu'au théâtre. Si tu veux, on peut dire que le chapeau qui roule dans « Hangmen » n'est pas un symbole au sens ordinaire, mais un symbole d'association.
De toute façon, je suis maintenant très loin de l'expressionnisme. C'est démodé. Tout comme, lorsque j'ai commencé à travailler aux Etats-Unis, je me suis débarrassé du symbolisme. Les Américains disent : « Nous sommes assez intelligents pour comprendre : inutile d'insister avec des symboles ». Mais j'ai été très influencé par l'expressionnisme. On ne peut traverser une époque sans être influencé par quelque chose. Au fait, « Caligari » était l'un des films que je devais réaliser en 1919 et que je dus abandonner à cause d'Erich Pommer, mon producteur, pour faire la seconde partie de « Die Spinnen » : « Das Brillanten Schiff ». L'idée d'un cadre réaliste construit autour de l'histoire originale de Mayer et Janowitz, c'est-à-dire de faire raconter cette histoire dans un asile d'aliénés, était de moi.
De toute façon, mon ange, je ne crois pas aux théories. Je pense que lorsque tu as une théorie sur quelque chose, tu est déjà mort. Je n'ai pas le temps de penser aux théories. Il nous faut créer des émotions et non suivre des règles. Il n'y a pas de règles. C'est pourquoi je répondis à quelqu'un qui me disait que je lui rappelais une phrase de Nietzsche : « Je ne suis une phrase de personne, je suis un homme ! » En ce qui concerne Nietzsche, son idée du surhomme existe très fortement en Allemagne, mais pas du tout en France ou aux Etats-Unis.
Un cinéaste devrait toujours avoir un psychiatre à ses côtés pour lui dire ce qu'il est en train de faire. Récemment, en France, on a envoyé un questionnaire à certains metteurs en scène en leur demandant comment ils dirigent une scène. Comment veux-tu répondre à une telle question ? C'est affaire de morale. Aujourd'hui, je dirais qu'il est bon de faire ceci ou cela ; demain, je dirai qu'il est nécessaire de s'orienter différemment. J'ai voyagé en train et maintenant je prends l'avion, mais je ne peux dire pour autant que les trains ne valent rien. Je ne peux dire ce que j'ai trouvé dans l'expressionnisme ; tout ce que je peux dire est que je l'ai utilisé, que j'ai essayé de le dominer. Je crois que plus on tend vers la simplicité, plus on progresse.
Cela me ramène au western. C'est un genre plein d'idées simples. Chaque année, il y en a de nouveaux pour les jeunes, parce que chaque année, il y a une nouvelle génération. Les critiques disent que dans les films de guerre aujourd'hui, il n'y a pas de choses neuves. Mais que peut-on dire de nouveau sur la guerre ? La chose importante est celle que l'on répète encore et encore.
Je ne travaille pas pour les critiques mais pour les jeunes. Je ne travaille pas pour les gens de mon âge, car ils devraient être déjà morts et moi avec eux ! On ne peut nier les faits, mon ange : la télévision a grignoté le temps que l'on devrait consacrer à la lecture ; il ne servirait à rien de le regretter, mieux vaut s'adapter à la nouvelle situation. On regrette toujours la perte de quelque chose que l'on espérait voir durer toujours, mais rien ne dure toujours, tout change...
Qui veut du whisky ? Des gâteaux ? Du lait ? Qu'est-ce que c'est que ces gens qui sont avec moi ? De l'eau ? L'eau n'est pas seulement illégale ici, elle est immorale. Tu n'es pas d'accord ?
— D'accord, Fritz Lang.
— Quelquefois je pense que les cinéastes qui ne boivent pas, le jour où ils boiront, feront le plus grand film du monde. Tu ne crois pas ?
— Je le crois, Fritz Lang.
— Tu sais, mon ange, quelquefois j'imagine que tu parles uniquement pour me faire plaisir. Tu sais, quand j'étais jeune et que j'étudiais à l'Ecole des Beaux-Arts de Munich, entre les cours, il me fallait vivre, et aussi payer les cours. Alors, je dessinais pour les journaux : dessins de mode et de publicité. J'ai même peint une fresque pour un bordel... Tonio, où vas-tu, assieds-toi !
— Ja, gnädige Herr, küss Hande !
(Oui, messire plein de grâce, je baise ta main !)
(Minuit et demi. Lang et Tonio Selwart commencent à échanger des anecdotes sur les « vieux jours » qui les font hur-


La chambre des machines dans Metropolis







1

2


3

Tournage de Metropolis : 1. Karl Freund, le masque de Baal-Moloch et Fritz Lang 2. L'innondation 3. La femme-robot (Brigitte Helm)

ler de rire. Willy Ley commence alors à parler.)

— L'un des plus grands articles scientifiques que j'écrirai jamais, peut-être le plus grand de ce siècle, porte sur quelque chose qui n'est pas encore arrivé : le vol de la fusée américaine Mariner D4 vers Mars. Ce vol n'a pas encore été accompli, il n'a pas encore connu la réussite ; je n'ai donc pas fini le livre que j'écris sur ce vol. La dernière page est blanche. Quelle sera la fin ? Qui sait ?

(Lang écoute attentivement.)

Avec notre équipement technique actuel, on peut aller sur les lunes de Jupiter. Non pas dans cinq ou six ans mais maintenant !

— Qui dit cela ? demande Lang.

— Werner (von Braun) le dit. Je suis sûr à 95 % du succès de la fusée pour Mars.

— Mets la TV, dit Lang, peut-être y a-t-il déjà des nouvelles.

— Non, pas encore. Dans trois mois, nous le saurons.

— Au moment du tournage de « Woman in the Moon », dit Lang, les décors furent construits d'après les opinions d'astronautes réputés qui avaient étudié la Lune pendant des années et qui étaient de ce fait qualifiés pour donner leur opinion sur l'aspect de sa surface. En 1959, nous avons vu la face inconnue de la Lune. Une photo soviétique fit connaître au monde entier ce qu'aucun homme n'avait jamais vu. C'était vraiment l'événement le plus sensationnel de l'année, tu te souviens ? Ceux qui avaient pu douter de ce que la photographie fût une arme au service du progrès ne le pouvaient plus. Cet appareil de photo sur une fusée lunaire avait servi, enregistré, transmis, confirmé. Mais que s'était-il vraiment passé ? Nous apportaient-elles quelque chose, ces photographies de la face inconnue de la Lune ? La question reste ouverte.

Je pense que nous devons continuer à faire des fusées car nous sommes un jeune pays. Mais Willy, « mein Liebchen » (mon chéri), je pense qu'il n'y a plus de place au monde pour l'individualisme. Le vol solitaire de Lindberg au-dessus de l'Atlantique, ce travail d'un homme seul, une chose pareille n'aurait plus lieu aujourd'hui. Les astronautes, Glenn ou Gagarine, ne symbolisent pas l'individualisme, mais l'aboutissement d'un travail fourni par des milliers d'hommes. L'homme n'est qu'une partie du mécanisme. Une minute, Wilhelm, laisse-moi encore dire ceci : alors que j'ai montré dans « Metropolis » d'une manière très symbolique que l'homme est devenu presque une partie de la machine, je me demande maintenant si ce n'était pas alors une manifestation inconsciente de quelque chose qui existe réellement aujourd'hui. Lorsque l'on regarde les photos de John Glenn, on voit qu'il est pratiquement une partie vivante de sa machine. La destinée des Grecs et des Romains était contrôlée par leurs dieux. Aujourd'hui, c'est quelque chose de plus : tu dois combattre à chaque instant les aspects de la société qui tendent à dévorer l'individu. « You Only Live Once » est aussi l'histoire d'un homme qui essaye de vivre une vie honnête. Il est traqué, combat tout seul contre le pouvoir menaçant de la société et il doit combattre. Combattre, voilà ce qui compte. Si l'on pense qu'il y a la plus petite chance de réussir, on doit continuer à faire ce que l'on juge bon. C'est une sorte de martyre peut-être, bien que je ne le pense pas, car c'est là l'essence de la vie : combattre pour les causes que l'on croit justes. C'est véritablement le problème qui m'a toujours intéressé — non pas obsédé ou possédé, car j'ai été possédé une seule fois... c'est tout, d'une manière ou d'une autre, c'est inévitable. Un engrenage t'entraîne et personne ne peut y échapper. Mais à part cela, ce que j'ai toujours voulu montrer et définir est l'attitude de combat qui doit être adoptée face au destin... Il importe peu que l'individu livre ce combat victorieusement ou non, ce qui compte c'est le combat lui-même, car il est vital.

— Tu parles de la tragédie grecque, dit Willy Ley, cela me rappelle ce que j'aurais voulu faire si je n'étais pas devenu un scientifique : écrire une nouvelle étude sur l'« Odyssée » pour essayer de découvrir au héros une nouvelle route, en essayant de tenir compte du point de vue de l'homme Odysseus, homme de son temps pensant dans les termes en vigueur à cette époque-là. J'ai toujours pensé également à une étude de la Bible de cette manière, un commentaire ligne à ligne par un homme de science. Te souviens-tu de l'« Odyssée », Fritz ?'

— Je viens juste de la tourner à Capri, « mein Liebchen ! » Au fait, ces scènes dans « Le Mépris » montrant ma version de l'« Odyssée » n'ont pas été tournées par moi.

(Ley cite quelques lignes en Allemand de l'« Odyssée ».)

— Je me rappelle la route de l'« Odyssée », dit Lang. J'ai été de Tarsus à Phonecia, puis de là aux îles... Nous avions à l'étudier au collège.

— Oui, dit Ley, et derrière la couverture du livre se trouvait une carte avec le chemin parcouru.

— Fritz, mon génie préféré ! dit Tonio Selwart, je viens de revoir « Hangmen », c'est extraordinaire ! Tu es vraiment un génie ! Tout le monde se souvient de moi dans le rôle de l'officier de la Gestapo qui perce un bouton sur sa joue. Des étrangers sont venus me voir par avion, on m'a abordé dans la rue, je suis célèbre grâce à cet aimable nazi... Ah ! Les Bourreaux meurent aussi !

— Ils devraient mourir ! dit Lang.

Les autres films sur les scripts desquels j'ai travaillé sans jamais les réaliser furent : les troisième et quatrième épisodes de « Die Spinnen » en 1919, pour Decla-Bioscop. Une organisation de super-criminels cherchait à dominer le monde grâce au fabuleux trésor enterré



des Incas. L'idée d'un maître criminel anarchiste usurpant le pouvoir suprême qui devait devenir un de mes thèmes favoris apparaissait donc ici. Les parties 3 et 4 : « Das Geheimnis der Sphinx » et « Um Asiens Kaiserkrone » ne furent jamais filmées.

« Die Legende vom Letzen Wiener Fiaker » : en 1933, j'ai projeté d'aller à Vienne, ma ville natale, pour faire ce film d'après une histoire originale, mais les événements ne le permirent pas et il ne fut jamais réalisé. C'était l'histoire d'une idylle dans la « Hauptallee » où les automobiles n'étaient pas admises, mais seulement les gracieux fiacres. A la chute de la dynastie des Habsbourg, apparut un décret : les autos sont admises dans la « Hauptallee ». Le cœur d'un cocher de fiacre, du coup, se brise, et il va au ciel avec son cheval et son fiacre. Mais saint Pierre l'arrête à la porte : « Tu ne peux pas apporter ça ici » lui dit-il. « Si je ne peux pas, alors je n'irai pas ici non plus », répond le cocher. On demande à Dieu d'arbitrer et il dit : « C'est un charmant cheval, mais je ne peux enfreindre les lois ». Mais le cocher fait une plaidoirie si éloquente pour son cheval qui l'a si bien servi par le passé que Dieu sourit et dit : « Très bien, tu seras mon seul cocher, tu me conduiras ». Joyeusement, le cocher et son cheval entrent au Paradis et les roues du fiacre se transforment en étoiles, celles du cocher qui conduit le fiacre particulier de Dieu...



Die Niebelungen (1924, Kriemhilds Rache) : Rudolph Klein-Rogge (Attila)

« The Man Behind You » en 1934. Une histoire originale de moi à partir de celle du Dr. Jekyll et de M. Hyde, mais racontée en termes de psychiatrie moderne. Je l'écrivis pour M.G.M. sans jamais le réaliser. J'en ai cependant conservé les droits.

« Hell Afloat » également, la même année. Histoire originale de Oliver H.P. Garrett et de moi, sur le désastre du S.S. Morro Castle. Ecrit également pour M.G.M. On ne le fit pas car David Selznick qui devait le produire quitta la maison pour fonder la sienne.

« Men Without a Country », en 1939. Histoire originale de Jonathan Latimer et moi-même pour Paramount, la première histoire anti-nazis écrite pour l'écran. Paramount la possède toujours. Trois espions : un Japonais, un nazi et un « international » cherchent le secret d'une horrible invention de guerre. Le chef du réseau d'espionnage travaille pour un institut de beauté qui sert de quartier général au réseau. Son adversaire est un membre de la G-2 U.S. Navy Intelligence. Le chef des espions trouve l'arme secrète : un rayon qui aveugle. (J'ai été, comme tu le sais, momentanément aveugle pendant la première guerre.) L'espion rencontre également l'inventeur, qui est lui-même aveugle, mais qui se déplace dans son laboratoire comme s'il pouvait voir. L'inventeur rend l'espion aveugle avec son rayon et la dernière scène devait mettre aux prises ces deux aveugles. Paramount utilisa cette dernière scène pour un autre de

ses films. Il y a quelques années, par exemple, on me montra à Hollywood un film d'un autre : « Dillinger ». Pendant la projection, je me suis dit que j'avais déjà vu ça quelque part. En fait, le producteur avait acheté un de mes films et introduit certaines scènes dans « Dillinger ». Mais je ne me suis pas souvenu d'avoir dirigé ces scènes moi-même avant d'avoir quitté la salle de projection. Cela me rappelle une scène qui se déroula une fois à l'issue d'une projection privée de « Fury ». Il y eut un grand silence, personne ne voulait dire quoi que ce soit. Alors le producteur commença à questionner le scénariste (non pas le metteur en scène, bien entendu, car, pour eux, le metteur en scène n'est rien). Puis il se tourna vers moi et m'accusa d'avoir changé le scénario. Je lui demandai comment j'avais bien pu faire une chose pareille, puisque je ne parlais pas un seul mot d'anglais. M. Mankiewicz demanda une copie du scénario et, après l'avoir lu, dit : « Nom d'un chien, vous avez raison ! Mais c'était différent sur l'écran ». Et peut-être était-ce différent, pour lui. (Cette anecdote est racontée dans « Le Mépris ».)

De 1938 à 39, je fis des recherches pour l'histoire d'une mine perdue. On devait l'appeler « Americana » et elle devait couvrir une période de cent ans de l'histoire du pays tournant autour de cette mine perdue et abandonnée. On ne le fit pas, mais cela conduisit Darryl F. Zanuck, qui vit ainsi l'intérêt que je portais et la fascination exercée sur moi par le western, à me proposer « The Return of Frank James », mon premier western.

Tu sais, baby, je n'ai jamais fait de film qui fût un compromis. C'est une des choses importantes de la vie et que l'on a tendance à oublier. Un producteur — c'était pendant la guerre — m'appela un jour à son bureau, à un moment où je n'avais pas de travail et me donna un point de départ pour un film. C'était extrêmement chauvin et favorable à la guerre : je refusai de le faire. Je me suis aussi trouvé une fois aux prises avec un ennui très hollywoodien. C'était en 1934, alors que je venais d'arriver et ne parlais, ne lisais ni n'écrivais un seul mot d'anglais. J'ai reçu une lettre — pamphlet de quelque société démocratique américaine qui me demandait de signer je ne sais trop quoi. Je regarde alors quels étaient les autres signataires, et je vois Thomas Mann et quelques autres. Alors je me dis : parfait, Thomas Mann et la démocratie, je suis à fond pour la démocratie, c'est parfait. Et je signai. Je découvris plus tard que c'était une couverture pour une organisation communiste. Je n'ai plus pu trouver de travail à Hollywood pendant un an et demi. Puis je fis « Fury ».

... En 1953, pour donner un autre exemple de ce qu'un cinéaste doit affronter à Hollywood, j'avais seulement 125 dollars en banque pour vivre pendant un mois. Il fallait que je fasse quelque chose. Harry Cohn, le patron de la Columbia, m'engagea et un jour, au studio, on m'appela : « Harry Cohn — qui était d'ailleurs le pire de tous — veut que vous déjeuniez avec lui ». D'accord. Je mis une cravate et comme la seule chose qui pouvait encore lui déplaire était mon monocle, je mis mes lunettes. Cohn entra, nous étions tous assis à table, il me regarda et dit : « Hey, Prussien, où est votre monocle ? » Alors je dis : « Harry — c'était Harry dorénavant — lorsque j'étais trop pauvre pour m'acheter des lunettes, j'étais obligé de n'en porter qu'une, mais maintenant que vous me donnez tant d'argent, je peux me permettre d'en acheter deux ». C'est alors que je fis « The Big Heat » pour Columbia et aussi « Human Desire ». Tu sais, mon ange, je me suis toujours demandé pourquoi ils l'avaient appelé « Human Desire » — quelle autre sorte de désir y a-t-il ? How fancy can you get ? Crois-moi baby, je pense de « Human Desire » la même chose que toi. « La Bête Humaine » de Jean Renoir, dont il fut tiré, est un bien meilleur film. On ne peut comparer les deux. Avant de le faire, j'ai vu le film de Renoir pour être sûr que mon point de vue serait différent. Je l'ai fait parce que j'avais un contrat. Si j'avais refusé, ils auraient pu me dire : « D'accord, mais si on a un autre film pour vous, vous ne le ferez pas et n'aurez pas non plus d'argent » Cela aurait pu durer un ou deux ans. Alors j'ai accepté.

Un autre film que je voulais faire à cette époque avait pour sujet l'eau. Un producteur, I.G. Goldsmith, vint me trouver avec un projet sur les problèmes de l'irrigation entre la Californie et l'Arizona. Comme je suis toujours intéressé par ce genre de projet, je répondis oui. Mais il y eut alors tellement de conflits entre les deux Etats que la Californie ne voulut prendre en considération le projet que si les deux côtés de l'affaire étaient montrés, ce qui mit fin au projet.

En 1943, il y eut « The Golem », scénario original de Henrik Galeen et Paul Falkenberg. Ce devait être une version moderne de la vieille légende juive se déroulant à Prague pendant la guerre. En 1946, « The Body Snatchers », à partir d'une histoire de Stevenson sur les pilleurs de tombes — mais le titre était acheté par une autre compagnie. En 1950, à part « Winchester 73 », il y eut un travail de courte durée que je fis sur « All the King's Men » de Robert Penn Warren, mais c'est le film que Rossen en tira qui se fit : le film sur Huey Long. En 1956, « Dark Spring », pour ma propre compagnie : Fritz Lang Productions, réalisé par United Artists, fut écrit pour Susan Strassberg par Michel Latté ainsi que, la même année, « The Diary of Ann Frank ». En 1963, la pièce de Rolf Hochuth, « The Deputy ». Je l'ai vue à New York, mais je me demandai comment on pouvait bien faire un film à partir de cette pièce. Elle est trop longue et on y parle trop, il n'y a pas d'action. J'aurais de toute façon eu recours à la version originale en allemand qui est deux fois plus longue. J'y aurais trouvé une matière plus variée pour en tirer un film. A propos, en Allemagne, on veut monter une pièce d'après « M » et on veut que je la mette en scène...

Je ne veux plus faire de films, mais, l'année dernière, Jeanne Moreau m'envoya un mot à Cannes pendant le festival en me disant qu'elle serait heureuse de tourner dans un film de moi si, par hasard, je décidais de sortir de ma retraite. Je lui répondis en lui disant que je ne faisais plus de films. Mais j'ai travaillé à un scénario... Cela s'appelle « Death of a Career Girl » — je ne sais pas comment on dirait en français, il n'y a pas d'expression pour « Career girl ». C'est une critique de cette catégorie de femmes qui sont à la recherche d'une carrière et oublient la vie, l'amour, et qui finalement meurent ou plutôt dont le cœur est déjà mort bien avant le corps. C'est tiré d'une histoire originale qui est de moi. Penses-tu qu'une femme puisse vivre toute une vie sans un homme ? (Chacun donne alors son opinion.) Ne me sers pas ce genre de salades à moi, baby, on ne peut me dire ça à moi ! Pas de généralités, de clichés, de slogans ou de réponses évasives ! Soyons grossiers, c'est-à-dire seulement honnêtes. De l'honnêteté en tout : c'est la première des vertus humaines. Ne me mens pas, baby. Peu importe ce que les autres pensent et disent. La question est : Que penses-tu, toi ? Tu fais partie de la jeune génération. Tu ne veux pas m'embrasser ? Tu es furieuse contre moi hein ? Je t'adore, oui toi, bon sang, je ne sais pas pourquoi !

(Lang lit alors quelques extraits de ce scénario) :

« Elle se trouve dans une pièce richement meublée, aux murs couverts de tableaux : Picasso, Chagall. Sur un chevalet se trouve une gravure sur bois représentant le Rédempteur portant sa croix...

Elle est dans une pièce pleine de soldats. Peut-on en vouloir aux soldats s'ils oublient qu'ils sont des soldats ? Peut-on leur en vouloir s'ils se souviennent qu'ils sont des hommes ?

Elle se donne au capitaine. Dans les bras de celui-ci, elle serre entre ses dents la croix d'or qu'elle porte autour du cou pour s'empêcher de crier... »

— Je suis sûr que ce sera un bon script, fit remarquer quelqu'un.

— Pourquoi ? demanda Lang.

— Eh bien ! parce que tous tes films sont bons.

— Pourquoi ?

— Ce sera un grand honneur de le lire.

— Et aussi un plaisir, sir.

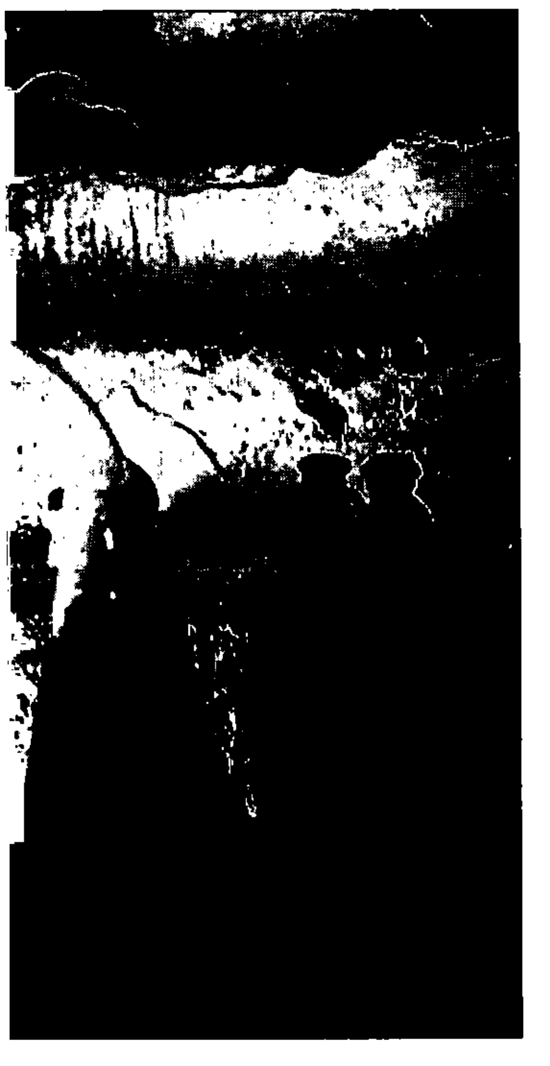
— Je l'espère bien. Et ne m'appelle pas sir. Je ne suis pas un sir. Et pourquoi me dit-on toujours M. Lang ? La première initiale est F et la suite est « ritz ». (Il est 2 h 30.)

(Propos recueillis au magnétophone et transcrits par Miss Gretchen Weinberg. Traduits de l'anglais par Jacques Bontemps.)

(A suivre.)



Das
Testament von
Dr. Mabuse :
Fritz Lang



# Le nouvel âge de Rossellini

Avec *L'Età del ferro*, Roberto Rossellini vient de prendre un nouveau tournant de sa carrière, l'un de ces tournants qui signalent, depuis vingt ans, la direction la plus avancée du cinéma moderne. Insouciant de la mode, Rossellini regarde vers l'avenir. A un monde où triomphent les à-peu-près, il oppose la clarté de son discours, il rétablit la possibilité de rapports authentiques avec le public, il jette les bases d'un cinéma populaire qui ne procède ni d'une position aristocratique, ni d'une conception paternaliste. En assistant aux cinq heures de projection on a presque l'impression de voir un film de Griffith tant l'on éprouve constamment la sensation de la *découverte*, de l'expérimentation des premiers mouvements d'appareil (séquence de la cérémonie funèbre des Etrusques ou des premiers plans généraux). Godard seul, dans *Les Carabiniers*, sut parvenir aussi à une vision cinématographique à la fois si primitive et si neuve de la réalité, même si chez lui la distance instaurée vis-à-vis de ses personnages est dépassée par une sorte de rapport personnel, désespéré, qui fait de ces derniers « nos semblables, nos frères »... Dans ce film donc (retransmis par la Télévision italienne, en cinq épisodes, en février et mars 1965), Rossellini, en réalisant le premier volet de ses œuvres *didactiques*, prétend simplement illustrer l'évolution d'un minéral dont le rôle a été, au cours des siècles, et demeure aujourd'hui si important pour l'homme, et cela en en dévoilant la présence au travers d'événements notoires ou discrets, en cherchant la vérité en quelque endroit qu'elle se trouve, en refusant toute conception préétablie, en interrogeant au contraire avec simplicité et curiosité les faits réels de la vie, liés à l'homme, à l'homme célèbre aussi bien qu'à l'inconnu. En fait, l'idée fondamentale de *L'Età del ferro*, qui structure et commande la démarche du film, qui légitime les lacunes chronologiques, le mélange des genres, l'alternance d'un matériel préexistant et d'une matière originale, d'épisodes franchement comiques et de longs monologues didactiques, l'apparente disproportion de certaines scènes par rapport à d'autres, est l'idée de l'homme, de sa *présence totale* au sein des différentes situations historiques particulières ; c'est la recherche continuelle et vigilante, de la part de Rossellini, de l'apport humain qui donne à toutes choses — ici le fer — son sens. Au moment même où il renouvelle sa manière, Rossellini, par la grâce d'une simplicité formelle et d'un humanisme profond, mène à son terme, porte à son aboutissement logique la somme de toutes ses options esthétiques successives. L'attitude néo-réaliste devient la seule garante de l'honnêteté fondamentale exigée par le propos didactique que l'auteur a désormais choisi d'emprunter. Ceux qui attendent cependant d'un tel film l'exercice d'un didactisme traditionnel, c'est-à-dire l'enseignement scolaire d'une vérité particulière, seront sans doute déçus. Car tel n'est pas le discours de Rossellini : il ne veut pas dévoiler *une* vérité (car déterminer une vérité reviendrait à en éliminer une autre, peut-être plus essentielle) mais proposer une *méthode* susceptible de conduire à la vérité. Rarement comme ici l'attitude en face d'une certaine réalité devint-elle le but même et le fondement de l'œuvre : l'objet envisagé n'est que prétexte à provoquer et purifier le regard qui l'envisage. A la limite, on pourrait, dans *L'Età del ferro*, changer le contenu des différents épisodes, sans modifier la substance du film ni l'amoindrir. La notion classique de mise en scène est elle-même remise en question. Ce sont les lignes de force d'une attitude morale qui sont ici essentielles, et une certaine façon de traiter l'histoire *de front*, une certaine franchise du regard. Le matériel extérieur emprunté par le film est donc accessoire. C'est pour cela que *L'Età del ferro* est intégralement un film de Roberto Rossellini, même si la mise en scène est signée par son fils, Renzo Rossellini Jr, même si des séquences de *Scipione l'Africano*, de Carmine Gallone, ou d'*Austerlitz*, d'Abel Gance, introduisent des éléments de fiction (ces extraits ont d'ailleurs été remontés par Rossellini), ou si de brefs passages de *Luciano Serra pilota*, de Goffredo Alessandrini, de *Paisà* et de *Germania anno zero* sont mélangés à des images d'actualité (lesquelles constituent plus des deux cinquièmes du film). Ceci pour préciser que la mise en scène n'est pas ici directement tributaire des cadrages, des travellings, ou de la direction d'acteurs. Importe avant tout le *principe* du film, et l'absence de tout *a priori* pouvant infléchir la signification de la réalité montrée. Chaque plan en particulier devient ainsi, tout en restant parfaitement *concret*, un signe plus ou moins contingent, renvoyant à une idée *abstraite* qui apparaît bientôt comme le véritable but didactique du film. Sans jamais distraire l'attention du spectateur par de « beaux plans » (telle est la vertu du « bâclage » rossellinien) le film propose donc une méthode de vision. L'œuvre est riche en scènes divertissantes ou captivantes, mais leur intérêt immédiat ne laisse pas de traces, en tant que telles, chez le spectateur. C'est au contraire la *nécessité* de ces scènes dans le contexte de l'œuvre qui intéresse Rossellini. Il y a des intermèdes franchement comiques, par exemple celui où deux chevaliers en armure s'affrontent d'abord avec des arquebuses, puis à l'épée, et après s'être débarrassés de leurs armures, à poings nus. Il y a même, au début du film, une longue chasse au sanglier, pré-

cédant la scène où un marchand grec se procure du fer auprès des Etrusques. Ces deux scènes sont, sur le plan strictement narratif, rigoureusement inutiles. Mais leur présence contribue à élargir la vision de la réalité, en intégrant, dans une vision totalitaire de l'homme, des éléments comiques ou attrayants. Ainsi ces scènes sont-elles justifiées, sinon leur contenu intrinsèque : n'importe quelle autre scène comique ou attrayante aurait également fait l'affaire, l'essentiel était d'introduire une apparente irrégularité structurelle dans un contexte didactique.

Mais cette remarque ne veut pas dire que le film est né d'une sorte de hasard signifiant. Tout au contraire, les films de Rossellini sont d'abord perçus au niveau de chaque plan, de chaque situation, de chaque personnage, privés d'intentions symboliques, et se suffisant à eux-mêmes : à un second niveau, toutefois, ces plans se regroupent dans la continuité discursive qui leur a donné naissance, et qui, sans leur ôter en rien leur caractère concret, en révèlent l'abstraction latente (dans cet ordre d'idées, l'épisode de Pompéi, dans *Viaggio in Italia*, semble insurpassable). Le côté contingent de chaque plan n'est donc pas autre chose que le fait de ne pas porter sa propre fin en soi, de n'être qu'un des éléments du discours : « Il y a plusieurs façons de faire des films », disait Godard, citant, entre autres : « ... Comme Socrate, je veux dire Rossellini, qui fait tout simplement de la philosophie. » *L'Età del ferro* le prouve. — Adriano APRA.



# *Sur L'Età del ferro*

On ne peut pas dire que j'ai voulu faire précisément *L'Età del ferro*. Ce que j'ai senti, c'est la nécessité de faire quelque chose de différent. A un certain moment, je me suis senti inutile. Il me semble que c'est là le défaut de tout l'art moderne. C'est un art fait de gémissements, de pleurnicheries, sans jamais qu'y perce une prise de conscience des véritables problèmes. Ce qui me semble très évident, c'est que ce gémissement provient d'une « non-connaissance » du monde. La vérité est que nous nous plaignons parce que nous ne saisissons pas l'architecture du monde qui est en face de nous : tel me paraît le problème fondamental. Donc, à un moment donné est née l'exigence de délimiter un profil, un horizon assez précis de ce qui nous entoure, le plus précis possible. C'est ainsi que je me suis mis, peu à peu, à étudier, à faire des recherches, à comprendre ce qui existe. Qu'il y ait des automobiles, tout le monde le sait ; mais les automobiles ont une raison d'être qui est autre chose que d'être un véhicule qui s'achète à crédit et qui court les routes. Ainsi, par ces recherches, j'ai commencé à découvrir des choses qui ne sont pas seulement divertissantes et intéressantes, mais qui peuvent être également stimulantes pour un artiste. Quel a été mon propos ? Il a été de retransmettre à autrui cette exigence culturelle, cette expérience didactique, éducative. Mon propos a été de rechercher des sources nouvelles, des choses nouvelles. Quand on a la conscience d'une chose, tout peut se développer différemment. Au fond, l'art a toujours eu une mission qui est autant de récapitulation que de divulgation. L'art d'aujourd'hui récapitule quoi et divulgue quoi ? Je ne pense pas que les problèmes, les véritables problèmes humains, soient exclusivement des problèmes d'incommunicabilité... ils appartiennent à la psychiatrie, en fait, plus qu'à l'homme : ce sont des cas-limites envisagés par des dilettantes, disons les choses comme elles sont. L'homme découvre l'énergie artificielle, il découvre l'énergie électrique, il découvre la vapeur, la thermodynamique, etc. Eh bien, cela est une conquête immense, si immense qu'aujourd'hui l'homme peut rouler sur un véhicule animé par cette énergie, traverser les espaces, aller d'un continent à l'autre prendre l'avion, allumer la lumière chez lui en poussant un interrupteur, il a des fers à repasser, etc. C'est une conquête stupéfiante, c'est une conquête réalisée par l'homme sur la nature. Qui a éprouvé quelque émotion devant cela, quels artistes se sont arrêtés à un fait aussi stupéfiant que la conquête du feu ! Nous sommes restés indifférents, et même nous avons commencé à nous plaindre. Aujourd'hui, si l'on ne prend pas conscience de ces choses, comment pouvons-nous comprendre le monde dans lequel nous vivons, les moyens que ce monde peut avoir ? Alors que, étrangement, au moment où la technique et la science se développent — et lorsque je dis technique, ou science, j'emploie ces mots dans leur sens véritable de connaissance, d'affirmation de la personne humaine — l'art s'abandonne aux chimères, qui sont bien les choses les plus irrationnelles qui soient. On bâtit un monde rationnel, et l'art s'occupe de chimères, et de rêveries toujours plus refermées sur elles-mêmes, parce qu'il devient une plainte, c'est-à-dire une limitation même de la rêverie. Pourquoi l'âge du fer ? Parce que notre époque historique est nommée l'âge du fer. C'était vraiment une des premières choses dont il fallait s'occuper, non ? Si l'on doit commencer à écrire l'alphabet, il faut commencer par établir les lettres. *L'Età del ferro* est l'établissement de ce début : ensuite, on pourra poursuivre. Il s'agit de programmes qu'il faudrait développer par une méthode très rigoureuse, pour avoir une efficacité pédagogique, pour avoir une valeur éducative. Je me suis fait un certain schéma, qui répond à l'itinéraire de mes propres recherches. Et comme cet itinéraire a servi à mettre en ordre une partie de mes idées, eh bien, il peut être utile aux autres comme il m'a été utile à moi. Tel est mon système pédagogique. Je ne me situe pas en dehors de lui pour le penser de façon abstraite. Non, je répète les expériences que j'ai traversées. — Roberto ROSSELLINI.
(*Propos extraits de « Filmcritica »*)



Drinka pinta
win the day


2


le
cahier
critique

# Les langues d'Esope et la machine du temps

**THOMAS L'IMPOSTEUR**, film français de GEORGES FRANJU. *Scénario :* Jean Cocteau, Michel Worms et Georges Franju, d'après le roman de Jean Cocteau. *Dialogues :* Jean Cocteau et Raphaël Cluzel. *Images :* Marcel Fradetal. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* Claude Pignot. *Costumes :* Pierre Nourry. *Montage :* Gilbert Natot. *Interprétation :* Emmanuelle Riva (la Princesse de Bormes), Jean Servais (Pesquel-Duport), Fabrice Rouleau (Thomas), Sophie Darès (Henriette), Michel Vitold (Dr Vernes), Rosy Varte (Mme Valiche), Bernard Lavalette (Dr Gentil), Hélène Dieudonné (Tante de Thomas), Jean-Roger Caussimon (l'évêque), Edith Scob (l'infirmière), Ed. Dermit (capitaine Roy), Gabrielle Dorziat (la cartomancienne). *Production :* Eugène Lépicier, Filmel, 1965. *Distribution :* C.C.F.C.

L'embarras des louanges, qui pèsent sur le film de Franju comme un roide habit d'académicien, révèle mieux encore que les déceptions avouées l'immense déplaisir causé par l'adaptation de « Thomas l'Imposteur ». Grâce au double exercice de style, roman et film, nous tenons une preuve exemplaire, didactique, de l'incommunicabilité en matière d'art. En apparence, voilà qui nous change des litanies sur le Couple et la moderne impossibilité des rapports affectifs. Au fond, il s'agit du même problème. L'artiste qui ne se borne pas aux catalogues de « l'école du regard », le poète désuet qui tente de communiquer une impression, un sentiment, sont obligés de procéder par approximations successives, à la manière des compromis et schémas sur lesquels nous édifions nos « relations humaines ». On dit, on écrit une chose, et l'interlocuteur en comprend une autre. Cela, de savants philosophes l'ont admirablement exprimé (sans être mieux assurés de se faire entendre). Pour ma part, je vois cette sorte d'échanges comme le dialogue-bouffe que Nabokov prête à Humbert-Humbert et à son rival. L'amateur de nymphettes va dormir avec sa Lolita pour la première fois, et l'autre profère dans l'ombre d'inquiétantes obscénités. Lorsque Humbert-Humbert lui demande de répéter, il énonce des phrases banales qui, par l'effet d'assonance, ressemblent aux premières. N'y a-t-il pas là une définitive et cocasse dénonciation de l'imposture du langage ? Une maladie mortelle, bien connue de tous, frappe les signes du langage, à peine formulés. Les grands écrivains le savent, qui parfois reprennent bravement l'expression usée, devenue non signifiante, et la traitent avec les égards qu'on réserve d'ordinaire au mot le plus rare et le plus précieux. Du coup, la putain du langage prend une allure princière, c'est-à-dire qu'elle revêt une fonction poétique. A ce l'op'Art du verbe, le Giono dernier cri est passé maître. Cocteau n'ignorait pas le truc, mais il a beaucoup recouru, également, à la plus traditionnelle méthode des *accumulations*. A l'idée, s'ajoutent images et métaphores, dans l'espoir de vaincre l'abstraction du mot. Hélas, les surcharges ne font que pousser le rocher de Sisyphe un peu plus loin. Elles n'enlèvent rien à la masse de ce poids mort, inaltérable et constant. Exposée à la lumière de la page blanche, l'image neuve égale aussitôt une formule abstraite. De là vient que le plus éblouissant morceau d'écriture se transforme dans la mémoire en sublime monument de la sécheresse intellectuelle. Il faut lire « Thomas l'Imposteur » phrase après phrase, ligne par ligne, pour se convaincre de la fraîcheur et de l'invention tonifiantes du texte. A la première lecture, ce roman m'était tombé des mains toutes les deux lignes, tant je suffoquais d'un tel bonheur d'expression. Cela étourdit et saoûle, comme une atmosphère trop riche. Ensuite, vient le temps de la dépression et de l'effondrement (le processus imite point par point celui de la drogue). Il ne reste, dans le malaise, que le vague souvenir d'une heure enchantée, quasiment inexplicable. La précision des images, leur ajustement à l'idée, ou bien le superflu de leur apparition, produisent le même résultat : tout devient signe, hiéroglyphe mort, jusqu'à l'ultime oubli.

En théorie, le cinéma s'estime à l'abri de cette pétrification, comme des « clichés » (du moins au sens littéraire du terme). La vue la plus banale, qu'il s'agisse d'une main tournant un bouton de porte ou d'un quelconque paysage, demeure individualisée, en dépit des efforts de certains pour concevoir des images idéogrammes. La transformation en signes, les essais de métaphores, ont toujours sombré dans le ridicule. La résistance du concret aux opérations intellectuelles semble à la fois une limite et un privilège du film. Godard et Rohmer, entre autres, ont choisi le cinéma pour de telles raisons. L'évidence de l'image supprime le problème de savoir s'il faut ou non écrire « La Marquise sortit à cinq heures », dit en substance le premier. Et le second d'ajouter : à l'écran, si je vois une barque bleue, je ne pense pas à la couleur en soi, mais à cette barque déterminée de couleur bleue (nous citons de mémoire ; la référence exacte doit se trouver dans « Le Celluloïd et le Marbre »). Cela est d'autant plus juste qu'une phrase, un coup de pinceau, favorisent la contestation : pourquoi cette phrase, pourquoi cette couleur, et pourquoi pas une autre ? La chose enregistrée, quelle que soit sa nature, impose une présence physique dont on ne se défait pas aussi aisément. Même dans le plus niais des films, une automobile reste une automobile, un lit est lit, etc. (On ne sait donc jamais avec certitude ce qui compte vraiment, et c'est pourquoi la Cinémathèque garde *tout* sans discrimination). Une phrase incapable d'évoquer l'existence de la voiture ou de la chambre reste un amas incohérent de mots vides. Tout le monde s'accorde là-dessus, mais faut-il y saluer une authentique supériorité du cinéma ?

Cocteau écrit, et Franju filme, la phrase suivante : « La nuit, le ciel et la terre se balançaient à l'éclairage des fusées, comme une chambre et son plafond éclairés à la bougie, quand la flamme remue. » La jonglerie verbale commence dès la première partie de la phrase : le ciel et la terre se balancent, au lieu des fusées qui semblent immobiles. Mais Cocteau développe, double, surcharge, avec la suite « chambre-plafond-bougie-flamme ».

Après avoir affirmé que l'image littéraire devenait infailliblement signe, et se figeait comme une statue de sel, dès qu'on passait à la ligne suivante, prétendrons-nous que la scène photographiée par Franju est plus expressive ? Le film montre avec exactitude le terrain éclairé par les fusées. Il est douteux que le spectateur pense à l'image du plafond et de la bougie, mais Franju espère au moins qu'une évocation, un sentiment analogue surgiront dans son esprit. Le cinéaste ne capte pas les choses seulement pour elles-mêmes, il traque leur poétique. En ce cas, est-il mieux servi que l'écrivain ? La plupart des gens verront un champ de bataille qu'illumine un feu d'artifice au rabais et c'est tout. « Comme dans la vie », diront alors, avec un accent de triomphe, les pelliculaires intransigeants. « Dans la vie, les choses existent, mais une marge interprétative est laissée à chacun. Y compris la liberté de ne rien interpréter du tout. » On devine où conduit cette démission. L'incapacité à saisir le moindre arrière-plan des apparences, le refus de percevoir la magie autonome d'une mise en scène, toutes les querelles de sourds et d'aveugles qui divisent le petit monde cinématographique, proviennent de cette absence de contrainte, où « l'évidence » constitue le plus trompeur des sophismes. Le choix qu'effectue l'objectif transcende le réel, pour tout metteur en scène digne de ce nom. Si le spectateur ne ressent pas une telle transcendance, l'incommunicabilité prend des proportions plus graves que la simple entropie du langage littéraire. On aboutit à défendre un art qui réclame des tonnes d'exégèses écrites, pour transmettre les valeurs dont il regorge ! Est-il plus convenable de parler de supériorité ou de handicap ?

Le film de Franju souffre d'étaler au grand jour le vœu secret, l'ambition de la plupart des cinéastes. Contre l'obscurité du cinéma, il affiche en pleine lumière l'insolite, le toc, la poésie. La moindre image laisse entendre clairement qu'elle vaut mieux que ce qu'on y voit, au sens de l'anecdote pure. En outre, Franju filme comme Cocteau écrivait, plan après plan, phrase après phrase. Chaque cellule brille d'un éclat particulier, exposant avec une insolence naïve (et probablement inconsciente) la recherche de l'effet, le goût d'étonner. Mais cette composition pointilliste, d'un genre unique dans le cinéma actuel, nous permet de mieux comprendre à quel point le ciné-

ma est une *proposition* offerte à différents paliers de l'intelligence et de la sensibilité (cela dit sans arrière-pensée péjorative, car un art « ouvert » stimule davantage l'imagination ; à preuve sa littérature critique). Dans le cas de *Thomas l'Imposteur,* la modeste proposition de Franju semblerait plutôt une caricature de cette idée, tant elle détaille le but et les moyens. Gardons-nous cependant de l'expédier trop vite. Une mystérieuse raison motive la naissance et la forme du film.

Pour qui donc Franju multiplie-t-il les préciosités visuelles, au point d'en ajouter nombre de son cru ? (Cocteau note la passion des revolvers qui anime Thomas ; dans le film, le garçon tire sur son propre reflet, que lui envoie une armoire à glace échouée en rase campagne ; ainsi joint-il l'étrange de la schizophrénie au saugrenu de l'événement). Pour qui décalque-t-il avec une précision de miniaturiste ce passage : « Guillaume et Roy traversaient donc la campagne en silence. Le vent attisait une braise de son plaintif dans les petites veilleuses que les poteaux télégraphiques portent en haut comme le muguet ? » (Notons, dans la deuxième phrase que le télescopage de l'image florale avec l'incandescence de la série « attiser-braise-veilleuses » détruit toute représentation mentale effective, comme deux négations qui s'annulent. Cela confirme l'abstraction extrême du livre). Le plan du film communique une impression de mélancolie vague, et rien de plus.

Les contours de l'explication apparaissent mieux, lorsque le texte du roman, dit par Jean Marais, se superpose à l'image tournée par Franju. Le plus bel exemple tient peut-être dans cette citation : « Les blessés mouraient de leurs blessures, de la faim, de la soif, du tétanos, du tir. » Le choc rhétorique causé par ce dernier mot est renforcé dans le film par l'éclatement d'un obus au milieu de l'hôpital. Pléonasme ? Certes pas, mais au contraire exaltation réciproque du verbe et de l'action filmée, l'un l'autre s'authentifiant pour frapper de stupeur et vaincre l'indifférent. Par un tel détail, on commence à deviner que le film est réalisé *pour* le livre. Et non l'inverse.

Il faut prendre au pied de la lettre cette opinion de Jean Renoir : un film n'est pas fait pour les six mille spectateurs du Gaumont-Palace, mais pour trois spectateurs parmi les six mille. A qui est destiné un art à tel point secret, sinon au créateur le plus apte à l'aimer et s'en inspirer ? Dans le cas de *Thomas,* quel serait le créateur le plus privilégié, sinon Cocteau lui-même ? Qui pourrait bien s'intéresser, entre autres choses, à cette banale transmutation du réel qu'opèrent quotidiennement en nocturne des millions d'automobiles, suggérant une magie dans le champ de leurs phares ? Qui, sinon le poète, afin d'écrire : « Ne ressemblaient-ils pas à ces mélomanes du poulailler, écoutant Stravinsky, penchés sur un gouffre noir. »

Franju accumule, engrange avec une obstination enfantine, des images qui ne semblent *copiées* que par un leurre de notre esprit. En fait, ce sont les images que Cocteau utilisera, ou dont il créera les équivalences. Le futur est employé ici à dessein, car tout arrive comme si le film avait précédé la rédaction du livre. Ne voyons pas là un hommage posthume à l'œuvre d'un académicien défunt, mais plutôt un brouillon respectueux, la « modeste proposition » évoquée plus haut. Dès lors, beaucoup de grincements trouvent leur excuse et leur justification : l'allure de schéma, la structure en puzzle, les trouvailles jetées à l'état brut, etc.

Allons plus loin. Le « tout arrive comme si » dénote une prudence qui confine à la lâcheté. *Thomas l'Imposteur* me trouble pour un motif voisin de celui qui m'incitait l'an dernier à mélanger le *Judex* de Feuillade et le *Judex* de Franju, c'est-à-dire à faire le second précéder le premier. La perfection imitative de *Thomas l'Imposteur* fortifie un tel sentiment. On jurerait que l'auteur des *Yeux sans visage,* depuis deux ans au moins et en toute innocence, découvre son Amérique. On ne savoure pas impunément l'étrange et l'irrationnel. Un jour il faut payer le fantastique de salon, ou bien, si l'on fut sincère, obtenir la récompense. Pour Franju, dirait-on, l'Ange Heurtebise passe... Est-ce tellement fou, que de supposer véritable cette inversion dans le temps du livre et du film ? Le grand Jung en personne, dans sa vision de Bollingen, n'a-t-il pas assisté au passage d'une armée entière, *qui se rendait à une bataille terminée depuis plusieurs siècles* au moment de la « vision » ? Si Jung vit les soldats en route vers la mort, pourquoi Cocteau n'aurait-il pas *vu* le film ? Afin de rassurer le lecteur-Thomas, et faute de plaie réelle à lui soumettre, ajoutons vite, plutôt que de l'entraîner à travers le miroir, que cette hypothèse constitue, elle aussi, une *figure,* une *image,* comme l'exigeait le thème traité.

Michel MARDORE.

# *Young and innocent*

**THE KNACK... AND HOW TO GET IT (LE KNACK... ET COMMENT L'AVOIR).** Film anglais de RICHARD LESTER. *Scénario :* Charles Wood d'après la pièce d'Ann Jellicoe. *Images :* David Watkins. *Musique :* John Barry. *Interprétation :* Rita Tushingham (Nancy), Ray Brooks (Tolen), Michael Crawford (Colin), Donal Donnelly (Tom). *Production :* Oscar Lewenstein, Woodfall, 1965. *Distribution :* Artistes Associés.

*The Knack* se présente comme une distante esquisse d'un pays et d'une époque, une fantaisie morale sur le mode uniforme du blanc — d'abord celui de la photo, puis des filles et des pans de murs — couleur fort peu virginale ou naïve, mais plutôt apaisante, réconciliatrice, unifiante. Au générique, Tolen, le tombeur, accueille une kyrielle de filles, comme pour un travail, dans des couloirs couverts d'inscriptions, d'apostrophes et de noms propres et remet à chacune un médaillon, récompense d'une vertu très vite abandonnée, et laisse son copain, Colin, déplorer son insuccès. Il suffit, écrivait autrefois Rohmer, de croire aux choses pour qu'elles existent. Tolen croit à toutes ces filles, comme celles-ci, mûres, à un maître du violoncelle. Et c'est l'air du catalogue, anonyme et circonscrit, qui rassemble et récite, dès le début, conquêtes, passées ou rêvées, sous forme de pointage, chacune à son tour, pour ne laisser après lui qu'une maison — où l'on verra le « knack » mis à l'épreuve des faits — dépeuplée, étrangement disposée : pièces farcies de meubles où l'on s'empêtre, espaces déserts où l'on chahute, lieux que l'on structure à son gré, murs qu'on s'acharne de façon dérisoire à blanchir, comme Cidrolin ses palissades, escalier bloqué par un grand lit hors d'usage.

Tenant pour négligeable toute dramaturgie en ligne droite, tout enchaînement régulier et continu d'effets, *The Knack* donne pleins pouvoirs au cumul et au fouillis (et là Lester est le roi) et ce « how to get it » est bel et bien une éducation sentimentale, non celle de Tolen mais du maladroit Colin, que gags, poursuites et jeux ont charge de nourrir en la tenant cachée puis de révéler sans détours ni retours. Rien ne justifie le parcours du grand lit de fer à travers les voies fluviales et routières de Londres sinon la fantaisie mêlée de l'auteur et de ses personnages qui semblent oublier qu'ils ont une histoire à mener à bon ou mauvais port, et si tous dérivent c'est qu'ils font confiance au courant — réel ou mental — qui va quelque part.

Tolen serait donc, aux yeux des spectateurs, le héros de cette étonnante épopée sexuelle s'il n'en était pas avant tout le fantôme. Sa grosse moto, ses gants de cuir et son complet noir sont ici de la virilité les signes trop voyants pour ne pas abriter quelque faille propre à saper son prestige, trop souvent répétés pour ne pas signifier autre chose qu'eux-mêmes. On sait depuis Genêt que l'imagination s'en laisse aisément conter par ces masques louches et l'admiration de Colin pour son camarade, comme celle du spectateur trop vite ébloui, est d'autant plus excessive que les tentatives de Tolen auprès de Nancy se soldent par un abandon par jeu et par une déroute en face d'un simple évanouissement : le « knack » n'est donc pas une forme de génie, mais une technique que Colin un beau jour acquiert.

Le terme de « ratés sexuels » employé par Tom pour qualifier ses camarades et lui-même surprend dans un film dont la gravité se camoufle. Si la folie marque toutes ces aventures, c'est en passant, et tandis qu'on s'y agite pour ne rien faire, on y parle beaucoup pour, en fin de compte, tout dire. Logorrhée sans gratuité et sans bavure qui laisse les mots, sans souci de leur forme ou de leur couleur, drainer ou laisser deviner un sens. Aucun sentiment d'absurde dans tout cela, mais plutôt une fonction toute morale de percussion. Le mot « rape » (viol) crié en pleine rue ouvre toutes les fenêtres et secoue les esprits. Et si le silence accom-

pagne les conquêtes acquises, la parole est l'arme employée. Pour gagner Nancy, Tolen la crible de questions et de remarques et Colin l'obtient en tournant à son avantage une phrase de son adversaire.
Juste retour des choses : passé l'apprentissage, chacun — dans le film et dans la salle — use de cette arme sans vergogne, et l'on assiste à la dilution lente de l'image de Tolen, tombeur déchu, à la fusion imprévue au concert des critiques et des procureurs de sa voix, pour constater un bonheur cherché, défini, construit et, au même instant, jugé et absous.

Jean-Claude BIETTE.

# La canne du tambour-major

**IN HARM'S WAY (PREMIERE VICTOIRE),** film américain en 70 mm de OTTO PREMINGER. *Scénario :* Wendell Mayes, d'après le roman de James Basset. *Images:* Loyal Griggs. *Musique:* Jerry Goldsmith. *Décors :* Lyle Wheeler. *Générique:* Saul Bass. *Montage :* George Tomasini. *Interprétation :* John Wayne (cap. Rockwell Torrey), Kirk Douglas (Paul Eddington), Patricia Neal (lt. Maggie Haynes), Tom Tryon (lt. William McConnel), Paula Prentiss (Bev McConnel), Brandon de Wilde (enseigne Jeremiah Torrey), Jill Haworth (Annalee Dorne), Dana Andrews (Broderick), Stanley Holloway (Clayton Canfil), Burgess Meredith (Powell), Henry Fonda (2e cdt en chef des Forces Navales du Pacifique), Franchot Tone (1er cdt en chef des Forces Navales du Pacifique), Barbara Bouchet (Liz Eddington), Patrick O'Connor, Slim Pickens, Hogh O'Brian, James Mitchum, George Kennedy, Bruce Cabot, Tod Andrews, Larry Wagman, Stewart Moss, Richard Le Pore, Chet Stratton, Soo Young, Dort Clark, Phil Mattingly. *Production :* Otto Preminger, Paramount, 1965. *Distribution :* Paramount.

Les beautés nombreuses d'*In Harm's Way* ne sont pas de celles que l'on peut négliger : mais elles ont en commun ce trait précisément d'être dénombrables, c'est-à-dire, qu'on le veuille ou non, d'envergure limitée et de nature éparpillée. Telles n'étaient pas celles de *River of no Return, Bonjour Tristesse, Anatomy of a Murder* ou *Exodus :* plutôt que beautés éparses et précisément recensables, beauté diffuse et d'un seul souffle, tonalité soutenue d'un ensemble. Je n'en dirai pas autant d'*In Harm's Way*, règne du fragmentaire, où tout, de l'intrigue elle-même aux mouvements, de la construction aux élans des personnages, à force d'interruptions et d'encarts, non seulement éclate en tous sens et en minces parts, mais prend une valeur toute *théorique* et désincarnée : la volonté de *tout* saisir (courbes respectives d'une quinzaine de personnages, une guerre, une civilisation, deux conceptions antagonistes de l'action, l'intimité même des héros en même temps que leurs conceptions du monde) échouant forcément à se réaliser et débouchant sur une micro-analyse : les cas qu'on voudrait spécifiques prenant valeur d'exemples, les situations réduites à leurs schémas, la synthèse au tamis et l'ambiguïté des points de vue à l'élémentarité du message. Entre deux ellipses et mille fragments d'anecdote, c'est tout juste si John Wayne et Patricia Neal trouvent le temps (trop court) d'esquisser l'une des plus belles histoires d'amour ; à peine si Kirk Douglas peut trouver sa belle mort ; du puzzle des personnages et des actions ne nous sont livrées que des pièces isolées et donc arbitraires, et dont l'abondance, loin de concourir à la richesse et à la complexité de l'œuvre, l'écartèle et la détruit, ne laissant d'elle que le noyau de son projet d'une part, de l'autre qu'une écorce brisée. Entre les deux, là où précisément le cinéma de Preminger aimait à enrouler ses préciosités et ses rigueurs, à cacher son trouble, reste, à la dérive d'épave en épave, l'idée du film tel qu'il se voulait : vaste et profond embrassement d'un moment de la folie du monde et de l'égarement des hommes. *Première victoire* est un film en pointillés : le filet aux mailles serrées ne s'est pas refermé, laissant l'essentiel passer au travers de l'accessoire. Mais cela ne doit ni surprendre ni décevoir. L'échec est ici le produit nécessaire (et passionnant) d'une ambition commencée depuis longtemps.

Longtemps le cinéma de Preminger s'est défini comme les pleins feux d'une totalité accaparant et fondant en elle les qualités propres au scénario (intelligence), à la direction des acteurs (efficacité), à la construction dramatique (perversité), au parti pris stylistique (recette de *chaud-froid*), et dont l'ensemble déterminait ce *ton* premingérien, fragile et tendancieux équilibre de couples diversement antagonistes : ironie et sérieux, dénonciation critique et adhésion nostalgique, extrême artifice et nature extrême, pointillisme et abstraction. Dans ce ton est la véritable et fascinante ambiguïté non pas d'un auteur (la prétendue thématique premingérienne se réduit au choix révélateur des sujets), mais d'une conception du cinéma perpétuellement à cheval entre un certain classicisme et une certaine modernité. Le cinéma de Preminger est obsédé par la réussite des alliages les plus risqués et les plus incompatibles. La volonté à tout prix de synthèse, qui est à la fois sujet et projet, renvoie à un idéal classique ; elle est le désir — et donc plus ou moins l'impuissance — de perpétuer une certaine idée classique du cinéma (nourrie par le cinéma américain), où la transparence affectée de la forme et la lisibilité excessive du récit sont en réalité le masque et la ruse permettant, derrière eux, d'inverser les significations et d'introduire comme à rebours une seconde ligne dramatique, second plan de propos (dit « profond ») contredisant l'apparent et lui conférant à la fois sa portée plénière. En même temps, cette volonté de synthèse se condamne, par son ambition, à l'impossible et cette impossibilité est *nécessaire* dans la mesure où la contradiction qu'elle veut dépasser doit d'abord s'avouer comme telle. Le cinéma de Preminger est fondé sur la nécessité de cet échec; c'est donc un cinéma de la surenchère : sa dialectique d'une totalité désirée et d'un échec exigé par ce désir et l'avouant doit sans cesse annexer, pour se prouver elle-même, des difficultés toujours croissantes, des antinomies plus excessives, telles, en effet, celles de *Première victoire*, dont le pari aberrant de tenir un discours à la fois universel et exhaustif, de porter un regard à la fois intimiste et divin. On connaît les phases de cette surenchère : de « grands sujets » toujours plus grands dilatent l'œuvre, les best-sellers la conduisent, pour finir, à se dévorer elle-même. *Première victoire* est ce monstre cinématographique.
Révélateurs sont à cet égard le rythme et la construction du film, où l'excès des ellipses et coupes laisse l'impression d'assister non pas, comme il est voulu, au défilé unanime d'une armée de personnages et d'images, mais aux volutes sans significations et sans importance d'une canne de tambour-major dont on ne voit ni la main qui la lance, ni l'ensemble qu'elle gouverne. A force de mouvements partiels, c'est le mouvement entier de l'œuvre qui s'effiloche ; il y a déperdition de cinéma à force de cinéma.

Jean-Louis COMOLLI.

# En chantant sous la pluie

**BABY, THE RAIN MUST FALL (LE SILLAGE DE LA VIOLENCE).** Film américain de ROBERT MULLIGAN. *Scénario :* Horton Foote, d'après sa pièce: « The Traveling Lady ». *Images:* Ernest Laszlo. *Musique:* Elmer Bernstein. *Décors:* Roland Anderson et Frank Tuttle. *Montage :* Aaron Stell. *Générique :* Vance Johnson. *Interprétation :* Lee Remick (Georgette Thomas), Steve McQueen (Henry Thomas), Don Murray (Slim), Paul Fix (le juge Ewing), Josephine Hutchinson (Mme Ewing), Ruth White (Mlle Clara), Charles Watts (Mr Tillman), Carol Veazie (Mme Tillman), Estelle Hemsley (Catherine), Kimberly Block (Margaret Rose), Zamah Cunningham (Mme T.V. Smith), Georgia Simmons (Kate), George Dunn. *Production :* Pakula-Mulligan, 1964. *Distribution :* Columbia.

S'il faut croire les habitants de la ville du Texas où Steve McQueen, emprisonné à la suite d'une quelconque bagarre doit être incessamment libéré, l'arrivée de son épouse Lee Remick et de sa petite fille devrait fort surprendre une femme très énigmatique que nous ne connaissons pas sinon par ouï-dire. Les premières séquences s'organisent autour de cette absence. Chacun des habitants de la petite ville — dont quelques notations rapides mais précises suffisent à évoquer le puritanisme et la médiocrité si souvent décrits — nous ramène à ce personnage brumeux comme si l'existence de McQueen dépendait à

OTTO PREMINGER. IN HARM'S WAY. KIRK DOUGLAS ET PATRICIA NEAL.

CLAUDE LELOUCH. UNE FILLE ET DES FUSILS. PIERRE BAROUH.

leurs yeux d'une autre, presque douteuse aux nôtres, dont on ne sait pas même s'il lui faut prêter l'âge d'une mère ou d'une compagne, le rôle de l'une, de l'autre, des deux ou d'une troisième. A la première visite de McQueen dans la maison de celle-ci (vaste et blanche demeure proche de celle de Charlotte, dont la garde est confiée à une femme agressive et frippée) ce qui n'était que procédé surprenant, voire agaçant, intrigue alors que McQueen gravit calmement l'escalier hitchcockien menant à la chambre et s'arrête au beau milieu, subitement en proie à une colère fort peu motivée, lançant d'étranges invectives à cet interlocuteur incertain, revendiquant violemment le droit de préférer les rocks qu'il chante au métier « sérieux » qu'il devrait apprendre.

Cette bienfaitrice aurait donc, semble-t-il, tenté de remettre McQueen dans le droit chemin en lui donnant travail et toit, en lui interdisant une activité nocturne dans les night clubs où l'alcool et les rixes éventuelles sont de trop grandes menaces de rechute. Par ce substitut maternel, défunt sitôt que nous est révélé son visage usé, c'est tout le passé du héros qui s'anime et, plus que de réductrices motivations, nous est livrée la charge obsédante qu'il semble traîner derrière lui, inconnue de nous, seulement présumée. (De nombreux chemins contournent le psychologique. Notons que Mulligan — dans un film que l'on dit pourtant « psychologique » — l'évite ici de belle manière.) Ce passé accroît le sentiment de solitude, marque du collectif, qui enferme McQueen, le déclassé, *in a lonely place*. L'on sait grâce à Nicholas Ray que l'équivalent français de l'expression est *le violent*.

Or voilà bien la caractéristique première du personnage admirablement interprété par Steve McQueen, prince de la décontraction dans l'imagerie populaire, en fait étonnamment contracté, perpétuellement crispé, semblant continuellement se (mais *quoi* en lui ?) dominer et susceptible soudain d'accès de violence extrême. Outre la visite à la vieille dame, il faut à cet égard citer la scène où, après la mort de celle-ci, McQueen fouille la maison, met tout sens dessus dessous alors qu'il ne cherche rien, puis, conduit à tombeau ouvert, bondit hors de sa voiture dans un nuage de poussière et se précipite, dément, sur la tombe de la vieille dame labourée sous nos yeux à grands coups de pelle puis de couteau. Et comment ne pas songer au moment où, vers la fin, se brise la paisible image de la famille réunie une dernière fois avant la séparation, lorsque McQueen à genoux bondit et se met à courir (comme lui seul sait le faire) pour tenter — mais c'est en vain — de s'agripper au camion qui l'aiderait à fuir la police (mais c'est trop peu dire...) à ses trousses de nouveau. On ne sait d'où proviennent de telles impulsions qui prennent, peut-être de ce fait, une puissance fulgurante. L'alternance de calme serein et de déferlements rageurs est le grand principe qui a guidé Mulligan. Parfois ceux-ci succèdent à ceux-là, parfois les précèdent en les préparant. Ainsi, juste avant la mort de la vieille dame, McQueen et quelques amis de celle-ci attendent dans l'ombre du salon, ce qui ne sert pas du tout la progression de l'intrigue (y en a-t-il vraiment une ?) mais nous oblige à attendre avec les personnages sans savoir qui ou quoi, ira expliquer l'angoisse qui s'est sans doute emparée du héros et nous gagne peu à peu.

Le personnage de McQueen dont nous avons beaucoup parlé est en fait toujours lié à celui de Lee Remick, sa moitié, son contraire. Non pas *symétriquement* contraire, comme souvent dans un couple, mais véritablement complémentaire. Belle figure de femme. *Elle*, aussi sereine qu'il est violent. Impassible dans la tourmente, non par détachement ni sécheresse — c'est tout à l'inverse — mais comme si elle avait toujours déjà connu les pires des maux et qu'il importait peu d'être frappée sous les coups d'implacables déterminismes tant qu'il est possible d'y survivre. Elle panse les blessures de l'autre et trouve (sans chercher) les voies du risque et de la force véritables. *Lui*, cherche avec acharnement un sens à sa vie dans le rock — ne sourions pas trop vite, ce pourrait fort bien être l'œuvre d'art — et sa quête, victime peut-être de la vitesse, n'est jamais satisfaite. Il chante l'inéluctabilité des orages (*Baby the Rain Must Fall*) hurle un déséquilibre vivement éclairé sur le piédestal de la scène et martèle un sol qui n'en peut mais. Elle, court dans un champ, vit la même situation dans l'harmonie ; elle acquiesce et ne trépigne pas. (Derrière elle, avec ses cheveux blonds : sa fille.) Aussi esquisse-t-elle, une fois passé l'orage un sourire épuisé, lorsque, l'enfant sur les genoux elle amorce le chemin du retour. Belle image que celle qui clôt le film, où deux routes divergentes offrent au même instant deux chemins opposés à la voiture des policiers conduisant McQueen vers une nouvelle détention et à celle de Lee Remick. Vieille image de l'intersection des routes du Bien et du Mal. Une même route en vérité mais à deux sens et reste indéterminé le lieu de la frontière. — Jacques BONTEMPS.

# Au pays des promesses

**UN MARI A PRIX FIXE.** Film en Franscope de CLAUDE DE GIVRAY. *Scénario :* Antoine Flachot, d'après le roman de Luisa-Maria Linarès. *Images :* Raymond Lemoigne. *Musique :* Michel Magne. *Interprétation :* Roger Hanin (Romain, Anna Karina (Bérénice), Christian de Tilière, Gabrielle Dorziat, Hubert Noël. *Production :* Christian Gouze Renal, Lux, 1964. *Distribution :* Lux-C.C.F.

Le cinéma français est en crise, c'est bien connu, donc le moment paraît particulièrement mal choisi pour dédaigner quelques films d'auteurs, présentés ces derniers temps. Et nous voilà partis en guerre contre l'originalité et le dynamisme de Lelouch, contre la maîtrise ingénieuse de Sautet, car si la puérilité désarmante d'*Une fille et des fusils* ne fait pas illusion longtemps, *L'Arme à gauche* résiste plus dangereusement. Que veut-on finalement ? Que demande-t-on clairement au cinéma français d'aujourd'hui ?

Voici précisément un film qui répond à ce que nous attendons. D'abord il y a un fort joli et fort discret dialogue sur un scénario tout en digressions. Enfin il y a Givray faisant mouvoir ses personnages et animant le récit. Tout ceci a l'air simple, il suffisait d'y penser. Douce illusion : le jeu est (fort) difficile à mener, les ficelles sont aussi grossières que dans une comédie de Hawks et leur maniement presque aussi subtil. Comme chez l'auteur d'*Hatari* le thème central est l'esprit de compétition et sa dérision. Ce qui donne lieu à des exploits de tous genres et sépare la « comédie selon Deville » (féminine et cukorienne) de la « comédie selon Givray » (sportive et hawksienne). Au niveau du détail, la référence au maître américain s'impose aussi : rôle accessoire mais révélateur des animaux (lapin, chien, abeille).

L'important c'est de croire que tout peut arriver dans un tel film. Au contraire des *Godelureaux*, tout n'arrive pas. Mais pas mal de choses surviennent cependant dans un ranch délirant, dans un château classique, dans l'îlot fortifié, dans la neige ou dans les airs. L'éventail des possibles nourrit l'anecdote et fournit les péripéties selon un rythme d'association d'idées ininterrompu. Si ces idées ne sont pas exploitées jusqu'au bout, ce n'est pas par manque de souffle mais tout bêtement par contraintes extérieures. Le résultat est que le film reste toujours en-deçà de ce qu'il pourrait être. Les rares décollages ne manquent pas de retomber bien vite et trop tôt. Nous voyageons d'appels brisés en promesses non tenues.

Un rien suffirait pour que le canevas connaisse la pleine décontraction et se laisse aller à nous avec une grâce à la fois indolente et énergique. La caméra partage la course irrégulière des personnages, montrant ce qu'ils font et ce qu'ils voient, dans un même temps. Le temps qu'éclatent une ou deux trouvailles et l'on passe à autre chose. Givray ne recule jamais, ne revient jamais en arrière, ne cherche aucune raison dramatique ou autre pour justifier le caractère fort lâche de son propos. Mais la fantaisie ne court pas toute sa chance, la brusque retenue venant à tout moment rompre la détente. De telles ruptures ne sont évidemment pas pour nous déplaire. Mais il ne s'agit pas ici hélas de passer du rire aux larmes comme d'une rive à l'autre, en sauvant le provisoire dans ses multiples facettes, dans ses complexes détails, au centre des innombrables implications de tout ordre (subversives, imaginaires ou autres) qu'il charrie. C'est d'ailleurs là que cette histoire de mari à prix fixe ne parvient pas à faire oublier une autre histoire d'amour à la chaîne où la pleine mesure était donnée, où quinze jours après la vision du

film on rêvait encore à la voiture faisant marche arrière pour prolonger un adieu dans une maison de campagne au pays de Jules et Jim. Si malgré tous les efforts de Karina le film donne souvent l'impression de s'arrêter ou plus précisément de ne pas poursuivre sur sa lancée, de manquer des rendez-vous urgents, c'est parce qu'il demeure dès les premiers plans quelque peu coupé, séparé, isolé de sa démarche. Et cela de la même manière inadmissible qu'un ciseau de censeur coupe, sépare, isole de sa nécessité le récit qu'il mutile. Le miracle dans ce film où l'auteur se heurte sans arrêt aux producteurs, c'est que les pistes sur lesquelles il aurait pu s'égarer parviennent à transparaître en filigrane. Cette singulière et perpétuelle présence de virtualités ne manque pas de limiter le film et de prouver que nos exigences critiques se situent aussi bien à l'encontre de tout *a priori* esthétique que de toute sévérité inconditionnelle. Il est vrai qu'en pariant sur l'auteur de ce film aux nettes insuffisances le risque n'est pas grand ; *L'Amour à la chaîne* confirmant nos espérances en les dépassant largement.

André TECHINE.

# Les tireurs dans les coins

**UNE FILLE ET DES FUSILS**, film français de CLAUDE LELOUCH. *Scénario :* Pierre Uytterhoeven et Claude Lelouch. *Images :* Jean Collomb. *Musique :* Pierre Vassiliu. *Montage :* Claude Barrois et Claude Lelouch. *Interprétation :* Jean-Pierre Kalfon (Jean-Pierre), Jacques Portet (Jacques), Janine Magnan (Martine), Amidou (Amidou), Pierre Barouh (Pierre). *Production :* Pierre Braunberger, Films de la Pléiade, 1964. *Distribution :* Pléiade.

Pour jeter la première pierre, il faut être bien jeune, ou quelque peu sot. Pour obtenir le droit à la critique, pour ne pas se prendre les pieds dans la thèse et l'antithèse, il faut d'abord connaître avec certitude et le but et les moyens du discours.

Primo, Claude Lelouch domine trop (ou méprise) les personnages de son film, avec une obstination écœurante de monotonie. Secundo, rien ne justifie un tel complexe de supériorité. Quand on hésite entre l'irrévérence de Godard et les diatribes moralisatrices de Jean Nocher (sur le thème du « cinéma qui pourrit notre belle jeunesse... »), il n'y a pas de quoi porter son intelligence à la boutonnière. Quand Lelouch croit montrer « ce qu'il ne faut pas faire au cinéma », puis quand il montre « ce qu'il faut faire » (c'est-à-dire l'essentiel du film), tout aussi mauvais à sa manière que les scènes tournées par antiphrase, le spectateur attend la synthèse fatale : un pathos dramatico-esthète à faire pâmer Robert Hossein soi-même.

Ce n'est pas tellement une question de style. Jamais nous ne reprocherons à Lelouch de poser le plus souvent possible sa caméra sur le sol. Quant à tenir l'appareil à bout de bras, selon une image d'Epinal popularisée par la Nouvelle Vague, tout le monde n'a pas les biceps de Raoul Coutard.

Jamais nous ne réfuterons *a priori* l'emploi du « zoom », ou objectif à foyer variable. Rosi, Rossellini et quelques autres lui ont donné ses lettres de noblesse. Et puis, si les spectateurs savaient combien sont fastidieux les changements d'objectifs à tout propos, les déplacements d'appareil pour la moindre bricole, ils conviendraient que Lelouch n'a pas tort de leur donner le mal de mer.

Enfin, si dans *Une fille et des fusils* les plans les plus bizarres et les angles les plus farfelus s'enchaînent au petit bonheur, pourvu que « ça saute aux yeux », n'est-ce pas que le metteur en scène aurait trop lu certain article de François Truffaut, vantant un film japonais pour des raisons analogues ? Dans ce cas, nous serions mal venus à le sermonner.

Conclusion : aucune idée *en soi* ne mérite l'anathème. L'important reste de savoir ce qu'on en tire. Il se trouve que Lelouch fait mal ce qu'il veut faire. Par l'abus et le manque de discernement, il ridiculise aussi bien le « zoom » que le véritable esprit d'invention et la véritable liberté créatrice.

La forme du film se détruit elle-même, à l'image du fond qui réfute la démagogie pro-Jeunes — entreprise paradoxale, donc sympathiquement subversive — pour tomber dans un conformisme plus stupide que la tendance raillée. La niaiserie des ultimes scènes met en lumière le vice initial. Avec son quatuor d'ouvriers « blousons noirs » qui ne ratent pas une bévue dans leur apprentissage-bouffe du gangstérisme, Lelouch trace à vif, inconsciemment, l'auto-portrait d'un *racisme* nouveau modèle. Et le racisme caractérise les moins lucides, ceux qui disposent le moins du droit à la critique. — C.Q.F.D.

On jugera bien sévère cette appréciation d'un film qui par ailleurs ne manque pas de verve, de trouvailles, ni d'une fantaisie juvénile où le mélange des genres s'effectue comme on respire. Mais il ne faut plus que le charme des « petites idées » empêche de voir le défaut des grandes. — M.M.

# En bateau

**L'ARME A GAUCHE.** Film franco-hispano-italien de CLAUDE SAUTET. *Scénario :* Claude Sautet et Charles Williams, d'après le roman de Charles Williams, « Aground ». *Images :* Walter Wottitz. *Musique :* Eddie Barclay et Michel Colombier. *Décors :* René Renoux. *Montage :* Jacqueline Thiédot. *Interprétation :* Lino Ventura (Jacques Cournot), Sylva Koscina (Rae Osborne), Leo Gordon (Morrisson), Alberto De Mendoza (Hendrix), Antonio Martin (Ruiz), Jean-Claude Berq (Avery), Jack Leonard (Keefer). *Production :* J.-P. Guibert, Intermondia - T.C. Productions - Cité Films (Paris) - Agata Films (Madrid) - Vides Cinematografica (Rome), 1964. *Distribution :* Intermondia.

La difficulté de ce film vient du fait qu'on ne sait pas ce qu'il est parce qu'il veut être sans cesse ce qu'il ne peut pas être. Bien sûr, il nous faut avoir recours au cinéma américain pour tenter d'éclaircir le problème. Nous ne disons pas que Sautet a plaqué les accessoires du film d'action pour renouer avec la tradition de l'aventure. Cette tradition est d'ailleurs considérablement dérangée par ses propres instaurateurs. *A Distant Trumpet* fait lui-même le procès des mythes dont il se nourrit. Faire de l'anti-action ou de l'anti-aventure n'a de sens que dans la mesure où l'on prend soin de se poser par rapport à une action ou une aventure antérieurement proposée, délimitée et connue. L'intérêt du film ne peut donc résider dans le fait que les données traditionnelles ne servent en fin de compte qu'à être inversées. Le seul recours possible est l'imaginaire. Mais *L'Arme à gauche* n'a rien à voir avec *Bande à part*. Nous sommes loin d'un rêve nostalgique dans la mer des Caraïbes.

Apprenons donc que Sautet n'a pas à être autre chose que Sautet, qu'il faut prendre son film pour ce qu'il est et non pour ce qu'on voudrait qu'il soit.

Nous sommes en présence d'une « Série Noire » très méticuleusement découpée. Tout est sacrifié à l'efficacité dramatique (et surtout les scènes d'attente nocturne), à la justesse psychologique (au sens le plus déterminé du terme). Chaque geste colle au propos, vise à l'efficacité, se garde bien d'en dire plus, d'introduire une ambiguïté, de révéler autre chose — c'est-à-dire en fin de compte de révéler quelque chose. Pas un seul moment tel ou tel mouvement du corps (pourtant ils remplissent le film, s'échelonnant de la crise à la détente en passant par l'élan brisé) ne dépasse le détail anecdotique. Tout renvoie à la conduite du récit, à la signification du drame, imposant au spectateur un chemin unique et sans faille où seul *l'événement* sert de guide. Non pas l'instant où il se manifeste mais aussi bien la préparation que les répercussions. Le film étouffe entièrement le sens au lieu de le libérer.

Et tout cela sans doute à force d'inconscience de la part de Sautet. Si certains grands cinéastes sont classiques, c'est par accident. Leur seule et unique ambition est de s'acquitter d'une tâche artisanale, de faire du bon travail. Le reste, c'est-à-dire l'essentiel, nous est donné comme par surcroît. Sautet visant à établir d'emblée ce surcroît ne peut que se casser la figure et aboutir à l'académisme. Aussi l'heure est-elle venue de répéter qu'il faut assumer ses propres complications et se risquer en risquant son film. (« Il ne sert de rien, pour nous, qu'existe le cinéma américain... comme exemple et comme guide », dit Jacques Rivette). Les paysages où l'on arrive en fin de route n'ont de valeur que par les sinuosités des voies empruntées. — A.T.


JE SUIS DANS
N°21 AVEC JEAN PAUL
BELMONDO

## *Catalyser l'art et la vie*

Le réel a été fait prisonnier par l'image avec la première photographie. Jamais encore le temps n'avait été arrêté avec une telle garantie d'authenticité. Pour la première fois, la notion d'éternité venait raidir le moindre de nos gestes, la moindre de nos « poses » pour peu qu'un objectif fût présent, et que fût imminente la sortie du « petit oiseau ». Il a fallu cependant l'apparition de la télévision pour conférer au réel un pouvoir traumatisant et la valeur d'un ferment artistique. Il a fallu l'apparition de la télévision pour que se mélangent inexplicablement la réalité d'un mouvement et sa beauté en tant que spectacle.

Demeuré spectacle dans l'esprit du spectateur, le cinéma allait conserver les caractéristiques du spectacle du côté de la représentation donnée, qui continuait d'être fiction, récit. Les quelques images du réel qui passaient par hasard devant les yeux des assistants perdaient tout pouvoir émotionnel pour être dans une certaine mesure étrangères au *spectacle*. La télévision allait bouleverser ces notions : le spectateur ne se déplaçait pas mais appelait l'image chez lui et du même geste qui faisait déjà surgir au foyer la lumière, la musique ou le froid. Il ne payait rien, sinon la redevance annuelle, mais celle-ci ne peut aucunement être assimilée au passage devant le guichet qui est déjà participation à un spectacle donné.

Surtout, il allait regarder le petit écran non plus en compagnie d'inconnus mais avec sa famille. Il ne serait plus le spectateur muselé par les contraintes sociales, silencieux et immobile, respectueux, tout au moins de son propre plaisir, mais l'homme lâché dans le milieu familial, le plus propice aujourd'hui, sans doute, aux déchaînements du caractère, à l'exhibition du « naturel », à l'expression libre de soi-même. La télévision détruisait tous les éléments du spectacle. Le téléspectateur cessait de subir pour commenter. Il prenait toutes les libertés avec cet appareil qu'il maîtrisait du doigt, profanant constamment le spectacle par la parole, le geste, l'inattention. Cependant le pouvoir de l'image est tel que l'envoûtement allait subsister, au-delà de tous les obstacles, mais non sans que soient décalées subtilement les raisons de l'envoûtement.

Livré à lui-même dans le plasma familial, enclos dans les murs d'une chambre, le téléspectateur allait découvrir les délices du miroir. Nouveau Narcisse, il allait jouir de ce vice impuni : la contemplation de soi. Ce qui avait surtout frappé les premiers téléspectateurs, c'était évidemment *le direct*. Voir au-delà des murs *en même temps* que l'événement se passait, c'était là le grand choc que le cinéma n'avait pas pu donner. Le coup de pied au ballon, le sourire de la Reine, l'affolement du Premier ministre, tout cela nous était livré avec le parfum cruel de la chair fraîche. L'effet fut si violent que l'on associa aussitôt, et pour longtemps, les mots « télévision » et « direct ». « La télévision, c'est le direct » devint une phrase aussi souvent dite que « l'air, c'est la santé ». L'obsession devint telle que l'on en vint à « inventer » l'événement pour en envoyer les images. Ce fut le cas de l'expédition récente au gouffre de la Pierre-Saint-Martin. Rien, ici, de l'événement spontané : l'O.R.T.F. organisait à grands frais, mettait en scène l'expédition.

Mais, par la force des choses, le direct n'est pas la seule forme de transmission du réel : il y a le reportage, le *document*. *Cinq colonnes* se chargea, voilà plus de cinq ans, d'envoyer dans les foyers des images du monde tel qu'il est, c'est-à-dire en mouvement.

Conçue dans le style du « Magazine », *Cinq colonnes* suscita chez les téléspectateurs un enthousiasme qui venait sans doute de ce qu'on leur donnait là une vision de la réalité qui rejoignait les grands genres populaires : le western, le mélo et la tragédie antique. Son besoin de spectacle était satisfait en même temps que son goût de voir mourir le taureau. Ici, les taureaux étaient souvent remplacés par des hommes mais le spectateur se sentait d'autant moins responsable qu'il voyait se dérouler ces drames sanglants en prenant son dessert ou en dénouant sa cravate.

Que devenait dans tout cela, le secteur des « dramatiques », dernier refuge de la fiction ? Il était inévitable qu'à la longue, elles subissent à leur tour l'influence de l'image *vraie*, mais, paradoxalement, ce fut d'abord le mouvement inverse qui se produisit, c'est-à-dire que la fiction intervint dans le reportage avant que la « dramatique » ne fût influencé par le reportage. La fiction ou tout au moins un certain style apparenté au récit ou à la nouvelle. Ainsi les *Croquis* d'Hubert Knapp et Jean-Claude Bringuier, dont la démarche s'éloignait autant qu'il est possible du journalisme d'information et qui cernaient une ville ou un personnage de la manière indirecte et sinueuse dont ils peuvent être cernés dans le journal de voyage d'un écrivain.

Jacques Krier et Jean-Claude Bergeret tentèrent aussi, ensemble ou séparément, le mélange des genres, mais dans une autre tonalité, en donnant à la fiction une part franche, le thème étant choisi dans la panoplie des problèmes sociaux les plus rebattus : ceux-là même que l'on peut retrouver dans la chronique de Madame Marcelle Ségal où d'autres « Courrier du cœur », les amours adolescentes, les lassitudes conjugales après quelques années de mariage, les méfaits du qu'en dira-t-on dans une petite ville de province, etc. Le talent et l'intelligence des auteurs leur permit presque toujours de surmonter les pièges de ces sujets périlleux. C'est peut-être à l'occasion de cette série que l'on vit le mieux que le réel n'est pas le réalisme, même quand il a toutes les apparences du lieu commun, à la seule condition d'être mis dans les mains d'un auteur véritable.

Jean-Marie Drot, lui, part d'un réel déjà complexe et composé : un artiste, une ville d'art, pour aboutir à une œuvre personnelle. Son émission sur Venise se plaçait aux antipodes du reportage. Juxtaposant les fragments d'interviews et de conversation et les réflexions personnelles, et plaçant, en contrepoint, une image très belle, très élaborée, il finissait par obtenir au premier degré un portrait de femme, et au second degré, en filigrane, les éléments d'une « dramatique » que l'on pouvait disposer à son gré. Cela faisait penser, un peu, à « Madame Solario », aux personnages de ce roman vacants, presque inertes en apparence et cachant d'énormes drames qui ne sont jamais *dits*. Mais de quelle façon le réel va-t-il, à son tour, prendre sa place dans le domaine des « dramatiques », c'est-à-dire envahir la fiction comme il a été cerné, épousé par elle ?

Il nous paraît certain que la première révolution dans le domaine de la *dramatique-vérité* fut *Points de mire*, de Christian Watton, réalisée par Alain Boudet, qui fut diffusée le mois dernier sur la seconde chaîne et qui passa presque inaperçue pour avoir été placée vis-à-vis d'un aussi gros morceau que la visite « en direct » au gouffre de la Pierre-St-Martin.

*Points de mire*, c'est l'histoire de la poursuite d'Eichmann, mais transposée dans la province française. Le récit est très proche des « Gommes » d'Alain Robbe-Grillet, avec les répétitions, les absences, les énormes ellipses, le symbolisme sous-jacent. L'image, elle aussi, est lyrique seulement dans ses prolongements, avec, comme dit Jean-Christophe Averty, grand admirateur de cette émission exceptionnelle : « Une trouvaille à chaque plan ». On a l'impression de voir une œuvre très longuement mûrie, très sévèrement élaguée. Les recherches sonores sont constantes : siffleur « off » distillant une chanson d'Aznavour sur un énorme paysage, carillon d' « Europe N° 1 », placé aussi juste qu'un point-virgule dans un bon texte.

Œuvre baroque, presque onirique, elle montre à la perfection que les ressources du « réel » sont infinies, jamais limitées au réalisme, et que l'un des mérites majeurs de la télévision aura été de mettre en présence deux éléments qu'elle est seule à pouvoir catalyser aussi magistralement : l'art et la vie.

Marie-Louise HAUMONT.




Rien de plus ennuyeux, convenons-en, que la lecture d'un découpage. Néanmoins, *l'Avant-Scène* qui se consacre à leur publication est une revue qu'il y a lieu de collectionner de manière à pouvoir s'y reporter le moment venu. Il ne faut en tout cas pas ignorer le dernier numéro (juillet-septembre) où l'on trouve le scénario des *trois* parties d'*Ivan le Terrible*. Si l'on se souvient qu'Eisenstein est mort en 1948 sans avoir pu terminer le tournage de la troisième époque du film, on comprendra aisément l'importance que revêt aujourd'hui la publication de son travail dans l'état où il l'a laissé. Publication agrémentée d'une iconographie et de dessins de l'auteur du plus haut intérêt. Mais c'est en couleur que d'autres dessins et des photos de toute l'œuvre d'Eisenstein accompagnent l'étude de notre ami Morando Morandini : « S.M. Eisenstein » publiée dans la série *I protagonisti della Storia Universale* (compagnia edizioni internazionali, Milano).

Après l'irrégulière *Aletheia* qui prit l'an dernier l'excellente initiative de commencer à publier une traduction d'un texte inédit de Heidegger ainsi qu'un extrait du cours de Jean Beaufret sur Aristote, une autre revue nous vient de l'Ecole Normale de Saint-Cloud : *Hesperus*. Les cinéphiles pourront lire dans le second numéro des notes de Gérard Durozoi et Philippe Gauthier sur « L'Automne à Pékin » et parcourir éventuellement un texte de Jean-Luc Pouillaude sur Antonioni.

*Image et son* (juin) propose un entretien avec René Allio par Guy Gauthier.

« *Question* : Vous avez choisi d'adapter Brecht. Est-ce simplement parce que l'histoire vous tentait, ou est-ce en plus une approche de l'auteur et de ses théories ?

Allio : *Bien sûr, la personnalité de Brecht me séduit beaucoup. J'ai travaillé sur son œuvre au théâtre, j'ai été très influencé par ce qu'il a fait, par ce qu'il a écrit. Disons que je fais partie de ces gens qu'on appelle les brechtiens.* (...) *Qu'est-ce que pourrait être un cinéma brechtien ?* (...) *Il faudrait d'abord savoir ce que voulait Brecht au théâtre. Evidemment, il voulait que le spectateur se souvienne qu'il était au théâtre, mais cela ne veut pas dire qu'il souhaitait une attitude très froide. Faut-il partir de là, et dire : un cinéma brechtien, c'est un cinéma où le spectateur a toujours conscience d'être devant l'écran ?* (...) *Non, ce que voulait Brecht, c'était faire prendre conscience de certaines choses au spectateur, dans un but... disons didactique bien que cela donne des armes à ceux qui contestent Brecht... D'abord il parlait de problèmes qui le préoccupaient, en toute sincérité, en toute spontanéité, et comme c'était avant tout un grand poète et un grand homme de théâtre, il apportait les grandes joies qu'apportent les œuvres d'art, et ses pièces étaient cela tout autant que ces fêtes de l'intelligence où chacun est convié à déceler la complexité d'un mécanisme... Ses pièces sont chaleureuses, et il faut insister sur cette notion de plaisir qu'elles nous donnent, et pas à l'insu de Brecht ; il s'est longuement expliqué à ce sujet... Cette part, au cinéma, serait-il brechtien, elle est aussi essentielle qu'au théâtre. Je crois même que la participation est encore plus difficilement évitable au cinéma... Par contre, le cinéma fournit des moyens plus violents pour porter le conflit dont il veut parler, dans la fiction. Un cinéma brechtien, sans parler des moyens employés, serait un cinéma qui trouble le plus grand nombre.* (...)

Q : Vous attachez beaucoup d'importance à l'acteur.

A : *Oui, c'est primordial, il faut partir de lui, de ce qu'il est, de son être et en plus de ses dons, de son métier... On peut ou bien écrire un rôle en pensant à un acteur, ou bien rêver un personnage et chercher l'acteur qui l'incarnera. De toute façon l'acteur, c'est le plus important. Quand j'aurai fait plusieurs films, peut-être aurai-je des idées nettes sur la façon de les diriger. J'ai répété le plus possible, et j'ai regretté de ne pouvoir le faire davantage. J'aurais aimé avoir une période de répétition un mois ou deux avant le tournage, puis laisser tomber les choses. J'aurais pu ainsi laisser une part d'improvisation, laisser les acteurs un peu libres, et les observer, pour avoir ensuite un délai de réflexion critique à partir de ce premier travail.*

Q : Sans être théâtral, votre film traduit bien une certaine hantise du théâtre.

A : *C'est un milieu et un art que je connais bien. J'ai un projet de film encore embryonnaire, dans lequel le milieu du jeune théâtre pauvre joue le même rôle que la banlieue de Marseille dans* La Vieille Dame. *Je crois qu'il faut parler de ce qu'on connaît bien.* (...) *Dans mon histoire, on verra des gens, jeunes, sans moyens, essayer de monter une pièce. A côté de ce monde clos quelque chose se passera dans le monde normal et le montage de la pièce sera une sorte de commentaire de ce qui se passe réellement.* (...)

Q : On a dit qu'il y avait quelque chose de néo-réaliste dans votre film.

A : *J'aimerais bien... Cependant je n'ai pas une connaissance assez approfondie du mouvement néo-réaliste pour pouvoir en parler. Je peux simplement dire que*

*parmi les films que j'ai préférés, il y a les films italiens, et pas seulement néo-réalistes. J'ai la plus grande admiration pour Rosi, Olmi, De Seta, Fellini, De Bosio... D'abord pour des raisons de contenu — et du même coup de forme — et ensuite pour des raisons affectives : je suis méridional et d'origine italienne. Tout cela se tient, et c'est en rapport avec mon expérience personnelle. Par ailleurs, au niveau du travail avec l'acteur, les films de Bergman m'ont toujours fasciné, bien que je ne me sente aucune parenté avec lui...*

Q : *La Vieille Dame*, pour vous, c'est une parenthèse, ou vous souhaitez que ce soit là le point de départ d'une nouvelle carrière ?

A : *Je souhaite que ce soit un départ... Mais il n'est pas tellement facile de faire du cinéma. Je pense que je ferai de moins en moins de décors. Le cinéma m'est devenu essentiel, je vais essayer de faire d'autres films, mais il y a bien des obstacles... Mais toutes mes activités relèvent en définitive d'un seul et même goût pour les choses de l'image, les choses de l'espace... Le cinéma, c'est pour moi un enrichissement des moyens d'expression plastique. C'est à mon avis l'art plastique le plus riche. (...) En réfléchissant sur les voies à utiliser, on arrive toujours à dire ce qu'on a envie de dire.*

Q : Même malgré la censure ?

A : *Pourquoi pas ? Au XV*e *siècle, on commandait des tableaux aux peintres, ils signaient un contrat avec le client, un contrat qui comportait une description de ce que serait le tableau. (...) Ça n'a pas empêché les peintres de faire des tableaux personnels. L'essentiel c'était la façon dont ils rendaient compte du monde à l'aide de la peinture. Aux Etats-Unis, où le cinéma est vraiment une industrie, il fonctionne à partir de règles bien précises : ce qui est moral, ce qu'on peut montrer, les stars obligatoires, etc. Cela n'a pas empêché les grands réalisateurs américains de dire ce qu'ils avaient à dire, avec des sujets qu'ils n'avaient pas choisis ».*

Les deux derniers numéros de *Positif* (nouvelle présentation) sont essentiellement consacrés à la rubrique cinéma du *Nouvel Observateur* et aux *Cahiers*, mais on y lira aussi (n° 70) avec intérêt « Huston avant le déluge » par Robert Benayoun, où se trouve un entretien.

Fieschi a dit le mois dernier tout le bien qu'il fallait penser de *Repulsion*, le dernier Polanski. En attendant d'autres commentaires qui viendront en leur temps, Catherine Deneuve propose dans *Adam* (juillet-août) une approche du film qui ne saurait laisser indifférent : « *C'est l'histoire d'une folle qui a des inhibitions sexuelles, une petite manucure belge, très timide. Elle vit avec sa sœur qui a un jules. Ça le rend dingue. Elle commence par avoir des hallucinations, puis un type essaye de l'embrasser, alors elle se met à rêver qu'il la viole. Elle se fait violer dans sa tête, quoi... Bon, je vous passe tous les détails, elle se trouvera obligée de tuer deux types d'une façon épouvantable... C'est terrible le rasoir. Clac ! Ça ouvre tout. En tournant j'avais vraiment l'impression que je tuais. C'était un faux rasoir, bien sûr, mais pour d'autres scènes, pour couper un fil de téléphone par exemple, j'en avais un vrai. C'était formidable, clic ! C'était impressionnant ! Un revolver, c'est rien, on ne touche pas avec un revolver. Avec un rasoir on touche. Clac ! J'adore les rasoirs...* »

On lira dans *Présence du Cinéma* (n° 21) : « Biofilmographie de John Ford » par Pierre Guinle, Vincent Porter et Patrick Brion.

Nombreux sont les mérites d'*Alphaville*, mais le film n'a sûrement pas celui de stimuler l'imagination de ceux qui, à gauche comme à droite, sont chargés d'en rendre compte. « *Alphaville... un peu bêta !* » s'exclamait le serpent-minute (n° 162), « *Alphaville ou Bêta-film ?* » se demande non moins spirituellement Arlette Elkaïm dans *Les Temps Modernes* (juin).

Ceux de nos lecteurs « italianisants » qui ne sauraient pas encore qu'il existe en Italie *une* revue de cinéma et qu'elle s'appelle *Filmcritica* s'en rendront compte en lisant par exemple son dernier numéro spécial (avril-mai) intitulé « Cinema italiano di tendenza ». Ils y trouveront le scénario complet de *Viaggio in Italia* et de remarquables entretiens avec des cinéastes italiens qui ont déjà parlé (Rossellini, Bertolucci), parlent (Pasolini) ou parleront bientôt (De Seta) dans nos colonnes. Adriano Aprà donne sur « Bertolucci e il cinema come « certezza » » un excellent texte qui constitue la critique de *Prima della Rivoluzione*, critique que nous ne désespérons pas d'avoir nous aussi l'occasion de faire un jour (Mme Decaris, de grâce exaucez nos vœux !). Quant à Bernardo, il conclut son entretien en affirmant qu'une chose est certaine : « Il faut faire des films sur les femmes que l'on aime ». Il s'apprête par ailleurs à en donner la preuve.

Jacques BONTEMPS.

## *Le cinéma selon Pasolini*

(*suite de la page* 25) des choses, ni parce que je les aime : je n'ai pas procédé à une reconstitution à la première personne ; mais tout simplement pour représenter l'état d'esprit dans lequel le metteur en scène qui est le protagoniste de *La ricotta* conçoit un film sur la Passion. Conception qui est parfaitement à l'opposé de la mienne quand j'ai fait le *Vangelo*. Ces citations relèvent ainsi presque de l'exorcisme : reconstitution très exacte, très raffinée, très formaliste, exactement ce que je n'aurais jamais voulu faire dans le *Vangelo*, et que j'attribuais donc polémiquement au personnage du metteur en scène. Ce n'est pas que j'en veuille aux metteurs en scène des films bibliques : ce n'est pas une polémique contre le mauvais goût, mais contre l'excès de bon goût.

**BERTOLUCCI** Ce n'est peut-être pas une coïncidence que le film où tu cites des peintres maniéristes soit aussi ton troisième film, après *Accatone* et *Mamma Roma* : c'est le moment où le monde que tu décris dans ces trois films arrive lui-même à un certain maniérisme. Pour moi, *La ricotta* est un film également plutôt maniériste : si le personnage du metteur en scène qui choisit ces deux peintres est très loin de toi, il est pourtant déterminé et choisi par toi, et influencé par le fait qu'à ce moment-là tu sentais ce sujet toi-même en maniériste plutôt qu'en primitif, comme quand tu faisais *Accatone*.

**PASOLINI** Je ne suis pas tout à fait d'accord : le caractère prédominant du film est l'ironie, et cette ironie détruit précisément le maniérisme.

**BERTOLUCCI** C'est peut-être que l'histoire d'Accatone me semble plus poétique et plus vraie que celle de Stracci : Accatone décrit une courbe jusqu'à sa mort, tandis que Stracci est posé dès le départ comme un « povero cristo » qui va mourir sur sa croix : c'est plus systématique...

**PASOLINI** *Accatone* est une sorte de poème cinématographique (fait non pas selon cette « langue de la poésie » dont nous parlons pour le nouveau cinéma, mais selon les canons les plus classiques) : pourquoi me suis-je plongé dans la matière d'*Accatone* au point d'en faire cette sorte de poème — du moins formellement ? Parce que je me suis perdu dans le particularisme profond et infernal du monde d'Accatone. On m'a reproché de n'avoir pas porté moi-même de jugement sur ce monde, de ne pas être resté assez en dehors de mon sujet, de n'avoir pas fait sentir la relation entre une universalité marxiste ou bourgeoise et les particularités de ce prolétariat. En fait, c'est la qualité du film, de m'être ainsi perdu complètement et aveuglément dans ce monde sans avoir pu l'envisager de l'extérieur. Dans *La ricotta*, au contraire, intervient mon jugement personnel : je ne suis pas perdu en Stracci. Stracci est un personnage plus mécanique qu'Accatone parce que c'est moi — et cela se voit — qui tire les ficelles de Stracci. Cela se voit précisément dans la constante auto-ironie. C'est pourquoi Stracci est un personnage moins poétique qu'Accatone. Mais il est plus significatif, plus général. La crise dont témoigne le film n'est pas ma crise, n'est pas une crise intérieure, mais la crise d'une manière de voir certains problèmes de la réalité italienne. Jusqu'à *Accatone*, je ne voyais les problèmes sociaux italiens que plongé dans les particularités et dans la spécificité italienne. Avec *La ricotta*, cela m'était devenu impossible : la société italienne avait changé, changeait : la seule façon de voir à ce moment le sous-prolétariat romain était de le considérer comme l'un des multiples phénomènes du tiers-monde. Stracci n'est plus un héros du sous-prolétariat romain en tant que problème spécifiquement italien, mais c'est le héros symbolique du tiers-monde. Cela sans doute est plus abstrait et moins poétique, mais, pour moi, plus important.

Mais peut-être as-tu raison : c'est peut-être là l'histoire du film « malgré lui »...

**BERTOLUCCI** C'est aussi parce que tu as fait *La ricotta* comme s'il avait été le dernier film que tu faisais... Et, en fait, quelque chose s'est clos avec *La ricotta* : c'est une clef qui ferme une porte qu'*Accatone* avait ouverte.

**PASOLINI** Disons que s'achève ainsi une phase épico-lyrique au sens du poème populaire...

**J.-L. C.** Si *L'Evangile* procède d'une nouvelle conception du cinéma chez vous, n'est-ce pas dans la mesure où non seulement de nouvelles techniques liées à la « langue de la poésie » sont réclamées, mais aussi une structure différente, une autre construction dramatique que celles des « classiques » ?

**PASOLINI** La construction d'un film est évidemment aussi déterminée par les techniques du langage de poésie. Tous les canons du récit sont contrariés. Pour la plupart, les films du cinéma de poésie ne sont pas faits selon les règles et conventions ordinaires de scénario, ils n'obéissent pas aux rythmes narratifs habituels. La disproportion au contraire est de règle : les détails sont énormément dilatés, les points considérés classiquement comme importants très rapidement contés. Si bien qu'il n'y a pas d'acmé narrative, pas de catharsis, pas de fermeture du récit. A travers la technique du discours libre indirect, le film est entièrement reconstruit de l'intérieur.

**J.-L. C.** *Prima della rivoluzione* pourtant peut être vu comme un film à construction très classique ; ou plutôt, on a l'impression que le rêve de Bertolucci a été de faire ce film classique, dont nous parlons, pourtant impossible maintenant...

**PASOLINI** Ce regret, cette nostalgie du film classique est l'un des éléments du cinéma de poésie. Le film classique se fait sans le regret des films classiques, sans même la conscience de leur existence. Dès l'instant où le film classique devient mythe, rêve d'enfance ou idéal de style, il devient l'un des éléments actifs du cinéma de poésie. A certains moments, Bertolucci semble s'attarder sur certains détails, sur certaines situations assez conventionnelles : c'est la tentation de faire un autre film, et ce film aurait précisément été celui qu'il ne pouvait plus faire.

**BERTOLUCCI** Parlons plutôt de tes films. Une chose est à mon avis remarquable, c'est qu'ils soient tout de suite compris par le public. Il y a plusieurs niveaux de compréhension dans chacun de tes films : un film pour le public le plus populaire : l'histoire pure et simple d'*Accatone* ou du *Vangelo* ; un pour les critiques ; un pour les metteurs en scène, avec chaque fois quelque chose d'autre ou de plus. C'est une stratification qui n'existe pas du tout chez Godard, par exemple, où il y a un jeu unique, qui s'élargit ou se rétrécit, s'interrompt, repart, mais reste d'un seul bloc. C'est aussi l'une des raisons du peu de succès populaire de ses films.

**PASOLINI** Ce que tu dis de mes films, tu peux le dire de n'importe quel cinéaste classique. Alors que le cinéma de poésie ne peut que tendre à la destruction du récit — même si celui-ci se survit encore comme débris asymétrique et disproportionné. Dès l'instant où le cinéma se divise en cinéma de poésie et cinéma de récit, il arrive ce qui se passe pour les livres : on publie trois mille exemplaires d'un livre de poèmes, des centaines de mille d'un roman.

**BERTOLUCCI** Tu tiens compte des exigences populaires : penses-tu que ce soit une erreur de les oublier ou de les contrarier ?

**PASOLINI** En tant qu'auteur, je n'en tiens pas compte. J'en tiens compte en tant que marxiste.

**BERTOLUCCI** Alors, le cinéma le plus populaire et le plus marxiste est le cinéma américain ?

**PASOLINI** Mais oui : c'est le véritable art populaire de notre siècle. Gramsci lui-même l'aurait dit.

**J.-L. C.** Votre parti pris de fidélité au texte de saint Matthieu vous a-t-il gêné, ou bien aidé en vous fournissant un découpage très strict ?

**PASOLINI** La grande difficulté du *Vangelo* était précisément de ne pas démolir le récit de Matthieu, de le maintenir debout, coûte que coûte. Cela m'a entre autres obligé à réaliser le très difficile équilibre entre mon propre point de vue et celui du croyant — entre deux récits. Je crois être resté fidèle autant que c'était possible. En revanche, la destruction que j'ai faite est évidente : elle porte sur toute une iconographie petite-bourgeoise et commerciale en somme. J'ai tout fait pour sauvegarder et récupérer la réalité même du récit de Matthieu, et cela aussi dans un but polémique : contre un certain marxisme et une certaine laïcité fanatiques. J'ai voulu comprendre jusqu'au bout, jusqu'à voir à travers les yeux croyants, une réalité de type religieux. Dans *Accatone*, il s'agissait d'une immersion épique dans le monde à décrire, et non psychologique. La démarche du *Van-*

*gelo*, c'est-à-dire la contamination stylistique entre un monde culturel et un monde simple, dialectal, est aussi celle de mes romans. Dans ce sens, le *Vangelo* est plus proche de mes romans que de mes autres films. Dans mes romans, c'est moi qui raconte à la première personne, qui organise l'histoire, qui somme toute juge le monde ; mais il y a en même temps une plongée dans mon personnage, et comme mes personnages sont des hommes simples, des sous-prolétaires, voilà qu'il me faut faire aussi un discours libre indirect, et donc créer une mimésis de son langage, cette mimésis provoquant entre lui et moi la même contamination qui caractérise le *Vangelo*. Il y a un rapport scandaleux entre moi et cet homme du peuple qui pense au Christ. Ce n'est pas un rapport normal. De mon côté, il y a un acte et un effort de compréhension qui n'ont rien de rationalistes, qui viennent de ces éléments irrationnels qui m'habitent, peut-être d'un état latent de la religion en moi. Mais j'ai vécu en osmose avec cet homme du peuple qui croit. Les deux natures s'étaient fondues. Pourtant, à mon sens, il y a un moment où le film tombe, où l'équilibre est rompu : quand le Christ marche sur les eaux : alors il y a excès de présence de l'homme simple qui croit, il n'y a plus d'égalité entre lui et moi. Cela signifie que je n'ai pas su maintenir l'équilibre entre moi et mon personnage. Réciproquement, il y a trop de références culturelles à la peinture dans le film : ces références sont miennes, ce sont celles d'un homme cultivé — et j'ai cherché à les éviter le plus possible. Mais elles s'y trouvent tout de même : le souvenir de Piero della Francesca, de Masaccio, de Pollaiolo, ce magma de souvenirs qui deviennent citations, donc signes de culture, etc. Mais la présence de l'homme du peuple qui croit permet de réduire toutes mes références à un dénominateur commun à nous deux : la référence à Piero della Francesca est au même niveau qu'une référence à Carlo Levi, niveau d'un certain regard réaliste, simple, idéalisé, comme le regard du héros d'un roman populaire dans le sens où l'entendait Gramsci. Si j'avais été seul à raconter à la première personne ces références, elles se seraient placées à des niveaux différents. Mais mon osmose avec l'homme simple fait que ces références restent toutes sur le même plan stylistique. Il y a une unité constituée par des moments très contradictoires, due à une contamination comme par osmose entre moi et cet homme.

Le *Vangelo* a été pour moi une chose si effrayante à faire que, pendant que je le faisais, je m'accrochais et ne pensais à rien. La réflexion est venue après. A vrai dire, le principe de la contamination, du magma stylistique, du discours libre indirect, tout cela est survenu sans que je m'en aperçoive. Après les trois premiers jours de tournage, j'avais décidé d'arrêter tout : parce que je tournais le *Vangelo* comme *Accatone* et *Mamma Roma*, et que c'était absurde. Parce qu'*Accatone* et *Mamma Roma* avaient une dimension épique, quasi sacrale : ces premiers plans, ces découvertes par petits panoramiques, ce monde laissé à son innocence de poème. Tourner de la même manière le *Vangelo* était absurde. Je décidai d'abandonner. En une nuit, tout s'est renversé. J'ai mis le zoom sur ma caméra, le 300, j'ai commencé à faire des expériences avec, et j'ai continué comme ça, jour après jour. La contamination s'est produite à mon insu, je ne m'en suis rendu compte qu'une fois le film fini. La libération et l'invention techniques s'étaient produites en dehors de toute programmation.

Je suis venu au cinéma après quarante ans, et ce fait a été fondamental : j'ai fait mon premier film simplement pour m'exprimer dans une technique différente, technique dont j'ignorais tout et que j'ai apprise avec ce premier film. Et pour chaque autre film, j'ai dû apprendre une technique différente et adaptée. Quand je ne faisais que de la littérature, je changeais continuellement de technique littéraire. Cela répond à mon comportement devant la réalité. Je suis un obsédé qui a pourtant diverses directions d'expression, qui change sans cesse de technique, de la technique de la poésie dialectale à celle du roman naturaliste ou mimétique, ou discours libre indirect, ou essai.

J.-L. C. Quels sont vos projets ?

PASOLINI Un film qui a pour titre *Uccellaci, uccellini* (*Méchants oiseaux, gentils oiseaux*) et qui appartient à la veine (interrompue, s'il faut en croire Bertolucci) du film ironique : une sorte de pamphlet fait de trois récits, et qui ont comme archétype lointain les fables de Phèdre et de La Fontaine... On y verra des oiseaux qui parlent.

Je me servirai de l'objectif 32 et c'est tout : des premiers plans, tout en 32, avec la caméra le plus souvent immobile, de rares travellings. Mais rien de plus, parce que c'est moi qui raconte, à la première personne, et que je fais bouger mes personnages comme des marionnettes : cela a une signification très précise... brechtiennement précise.

La première fable est un pamphlet contre un certain rationalisme laïque qui a pour emblème un Parisien : M. Cournot. C'est l'histoire d'un dompteur qui veut apprivoiser un aigle au moyen de tous les raffinements de la pédagogie moderne et qui finit par penser qu'il veut devenir aigle lui-même. La seconde est l'histoire de la prédication des oiseaux de saint François : autrement dit, le problème de la position que doit assumer l'Eglise en face des classes sociales. Le troisième est très mystérieux... je ne sais pas très bien ce qu'il signifie. C'est un père et un fils — qui représentent l'humanité — qui marchent, marchent sur les routes d'une banlieue infinie. Survient un corbeau. Ce corbeau est la conscience morale et idéologique qui parle, qui explique toutes choses. A un moment, le père et le fils attrapent le corbeau, le mangent, et continuent leur chemin. (*Propos recueillis au magnétophone. Traduit de l'italien par Marianne di Vettimo.*)

# Le cahier des textes

## *Keaton & Co par Jean-Pierre Coursodon*

« Keaton & Co », avec en sous-titre « Les burlesques américains du muet », voici une couverture qui est déjà tout un programme. En divisant à ce point l'objet de son étude, l'auteur ne fait guère que multiplier par dix le défaut principal de la plupart des volumes « Cinéma d'aujourd'hui », publiés chez Seghers. Textes superficiels, hâtifs, d'une pensée sommaire, et qui tiennent plus de la compilation de revue que du « livre ». Notre keatonien pour Readers'Digest s'excuse d'ailleurs lui-même, en avouant qu'il est devenu « impossible aujourd'hui d'aborder sérieusement Keaton en dix pages ». Comme il débute son chapitre en collant à Buster (et, semble-t-il, avec plus de perspicacité) la citation que tel autre appliquait à Cottafavi : « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur », il lui sera beaucoup pardonné. Ce petit jeu met de la gaieté dans les publications cinématographiques, et nous invitons nos lecteurs à découvrir si ce même bloc n'a pas chu d'une plume critique sur la tête d'*autres* cinéastes. Mais trêve des joies de la culture. A côté du verbalisme sentimental qui gâte d'ordinaire ce genre de brochures, on trouve dans celle-ci un chapitre passable sur le gag, et une réhabilitation parfaitement justifiée de Laurel et Hardy. En outre, par-delà l'hommage aux « Grands » (Keaton, Langdon, Lloyd), dans le « Co » du titre, s'insèrent des coups de chapeau à Mabel Normand, Ben Turpin, Louise Fazenda et Larry Semon. Pour Louise Fazenda, le rappel était particulièrement nécessaire. On n'en déplorera que davantage cette manière désinvolte et systématique de laisser le lecteur sur sa faim. Hors-d'œuvre variés, et rien de plus.

Albert JUROSS.

## *Buster Keaton dans Premier Plan*

« Premier Plan » ayant consacré l'une de ses plaquettes à Buster Keaton *seul*, on imagine que l'amateur y trouvera mieux son compte. Il faut vite déchanter. Le mot « compilation » est faible, pour désigner ce manteau d'Arlequin. A la deuxième ligne de son « étude critique », l'auteur s'en prend aux « Cahiers » (pour une contestation minime sur le lieu de naissance de B. K !), sacrifiant ainsi à un rite de chapelle inoffensif et rétrograde. Sans donner dans la méchanceté réciproque, disons gentiment que le terrain était mal choisi. Ce livre minuscule représente l'idéal de l'imposture et de la fumisterie en matière d'érudition cinématographique. Quand les « Cahiers » ont sorti leur numéro 130 où la Rétrospective Keaton de la Cinémathèque tenait une place importante, les rédacteurs des notices avaient *réellement* vu les films dont ils parlaient, et ils ne cherchaient pas à faire croire qu'ils possédaient une connaissance exhaustive de l'œuvre keatonienne. L'auteur fantôme de ce « Premier Plan », qui paraît n'avoir vu *aucun* des grands films de Keaton (ou bien il faudrait supposer de sa part une incroyable démission critique), camoufle comme il peut ses lacunes, en remplaçant son analyse inexistante par des résumés de scénarios ou par les textes (plus ou moins intéressants) de tierces personnes. Ainsi confie-t-il *La Croisière du Navigator* à F. Buache, *Sherlock Junior* à Christopher Bishop, *The Cameraman* à Janine Bouissounouse, *Le Figurant* à Jean Georges Auriol. En revanche, il semble avoir quand même visionné *Le Mécano de la Générale*, peut-être à cause de sa distribution commerciale en province il y a trois ans...

Nous ne cherchons pas à soulever de vaines polémiques, et ce n'est pas la première fois que le scandale de l'incompétence et du manque de sérieux cause à l'édition des livres de cinéma un tort considérable. Contentons-nous de répéter un point de vue que nous avons toujours soutenu. Les revues de cinéma défrichent le terrain, accumulent la documentation, découvrent les espaces inconnus. Les auteurs de livres, ensuite, ne doivent pas se contenter de piller le travail accompli. Ils doivent compléter, enrichir et finalement transcender par une opinion de synthèse cette matière première. Leur œuvre est censée fournir l'état le plus complet et le meilleur possible d'une question donnée, à l'instant de la rédaction. En deçà de cet idéal, il n'y a place que pour des entreprises indignes et malhonnêtes, que renierait même un magazine de bas étage. — A. J.

## *Buster Keaton par Jean-Patrick Lebel*

Après l'échec de deux livres dont Albert Juross rend compte, voici avec le ***Buster Keaton*** de J.-P. Lebel, une réussite qui prend place, dans les Editions Universitaires, aux côtés du *Hitchcock* de Chabrol et Rohmer et du *Ford* de Mitry. Dans une forme de critique où règne tantôt le ressassement thématique tantôt l'aveuglement hagiographique tantôt l'indifférence dégagée, on peut signaler ce livre où l'intérêt réel porté au cinéaste est à la fois modéré et affermi par un examen scrupuleux de l'œuvre entière et par une « méthode » ici justifiée. A l'aide de nombreux exemples empruntés à une œuvre qu'il connaît bien, Lebel ordonne son livre — il s'agit en fait d'un extrait de son mémoire de fin d'études de l'I.D.H.E.C. — en commençant par la part la plus petite et la plus localisable (le visage de K.) pour finir sur un vaste horizon (K. et le Cinéma), étudiant à chaque étape centrifuge les principaux traits qui la définissent, sans laisser dans l'ombre, sous forme fréquente de notes en bas de page, exceptions ou particularités (K. et l'eau). Il réfute ainsi au passage nombre de lieux communs et oppose au mal-fondé de leur existence l'exactitude d'une constatation, la force d'un simple rappel : « Keaton (vues sa fusion harmonieuse avec le décor, son adéquation toujours parfaite parce que fonctionnelle) est beaucoup moins fondamentalement le « solitaire », « l'étranger », (comme on a voulu le faire croire) que Chaplin qui, cinématographiquement, reste beaucoup plus un objet isolé, étranger ». Méthode descriptive, arpentage qu'autorise l'unité d'une œuvre, voisine par-là de celle d'un Minnelli, d'un Hawks ou d'un Sternberg, où le Temps, le monde et le doute n'ont pas prise. Tous ces films, en leur suite, répètent les mêmes personnages qu'une obsession unique ou une volonté constante garde de l'opacité, soustrait à tout changement de lumière, détournant ainsi l'interrogation vers les mêmes rêves profus, qu'il faut cerner et déplier, vers les mêmes actions, à séparer et ranger : « Tous les films de Keaton sont animés par le projet constant du personnage Keaton et par son attitude vis-à-vis des choses, sans aucune addition étrangère. Les scènes peuvent s'enchaîner arbitrairement, la constante Keaton étant toujours là, pour nous le fil n'est pas rompu. »

Enfin le mérite du livre de Jean-Patrick Lebel est-il de rendre caduque la tenace légende qui voudrait apparenter l'univers poétique de Buster Keaton à celui, errant, du cauchemar, et de montrer comment, au-delà de leur seul point de rencontre : une logique inflexible et une impossibilité à fuir en arrière ou sur les bas côtés, c'est le monde de l'action continue et attentive qui s'impose au spectateur et lui donne à voir sous l'apparence d'un rêve envahissant l'emploi des seuls moyens possibles pour venir à bout de toutes ces machines, de tous ces rings, rues cernées, navires, espaces boueux ou qui s'affaissent, lieux mesurables d'une seule et constante passion : la peur.

Ainsi s'explique l'aspect scolaire du livre de Lebel qui n'évite aucun détail, aucune explication, sa monotonie aussi, due à des répétitions, inévitables dans le cas d'un cinéaste dont, bien qu'un court métrage nous dise tout sur lui, il faut faire le tour de l'œuvre pour le constater.

Jean-Claude BIETTE.

# liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 23 juin au 27 juillet 1965

## 5 films français

*Dernier Tiercé*, film de Richard Pottier, avec Odile Versois, Michel Le Royer, Dario Moreno, Magali Noël, Raymond Souplex, Jean Richard. — Film uniformément dépourvu d'intérêt et d'une rare égalité dans le scénario, les dialogues, la mise en scène. Pottier doit avoir l'amère nostalgie des spectaculaires opérettes en couleur. Cette dernière œuvre se meurt d'un anémisme généralisé. A force de ne rien attendre depuis si longtemps... — A.T.

*Furia à Bahia pour OSS 117*, film en Scope et en couleur d'André Hunebelle, avec Frederick Stafford, Mylène Demongeot, Raymond Pellegrin, Perrette Pradier, Annie Andersson, François Maistre, Jacques Riberolles, Yves Furet, Guy Delorme, Claude Carliez. — Après un agent secret, rien de moins futé qu'un trust de cinéma, français de surcroît : après *Furia à Bangcok*, *Banco à Bahia !* On change les toiles de fond ou les fonds de toiles (tant le tournage en décors dits naturels laisse ici, de par l'art de la « mise en scène », l'impression légère de transparences) ; on inverse les rimes féminines (Mylène, gros chat des gouttières andéennes) ; on mixe la bande-gadgets de *Goldfinger* et la bande-cascades de *L'Homme de Rio* (c'est renchérir sur le toc par l'esbrouffe). Tout cela, qui après tout ne fait de mal à personne sinon au cinéma lui-même, serait sûrement délirant et passionnant, si, on se tue à le redire, le délire et le suspense pouvaient parfois être les qualités de la médiocrité — mais ce n'est jamais le cas. Il existe désormais, grâce aux producteurs et chevaliers d'industrie en quête du Graal, une dimension internationale de la stupidité, qui réclame une version internationale de l'abrutissement. On pourrait expliquer le succès de cette guerre supra-idiomatique des idioties par la grossièreté et la mauvaise qualité même de ses produits : tout se passe en effet comme si l'imagination — encore fertile — des spectateurs se trouvait heureuse d'avoir à pallier le manque d'imagination des cinéastes ; plus le film est mal fait, plus ses effets sont délabrés, ses acteurs sans visage, son intrigue bâclée, son rythme essoufflé, plus le spectateur trouve le temps et prend plaisir à refaire, à partir de cette matière première et brute, le film qu'en entrant dans la salle il imaginait déjà de voir : il corrige les fautes de jeu en prenant la place des acteurs, remonte le mécanisme en tirant lui-même les ficelles, bref anime par sa présence et valorise par l'exercice de sa propre mise en scène l'absence de spectacle et le médiocre non-film qu'on lui soumet. Il serait donc bien faux d'avancer que le public aime ce genre de «cinéma» parce qu'il n'y doit penser à rien et seulement s'y délasser : c'est tout au contraire, il l'aime parce qu'il y trouve une fonction, un rôle à tenir, la ménagère rangeant tout ce désordre, le bricoleur raccommodant tout ce dépareillement, le conducteur prenant le volant et le cinéaste qui dort en chaque cochon de payant trouvant là l'occasion d'essayer à moindres frais la moindre envergure de ses talents. MM. Hunebelle, Verneuil, De Broca, Christian-Jaque, Young, etc., n'existent pas : ils ne sont que les grossistes profitant d'une nouvelle religion triomphant aujourd'hui la chrétienne (qui est l'amateurisme de la divinité) : celle du *do it yourself*. — J.-L. C.

*La Grosse Caisse*, film en Scope d'Alex Joffé, avec Bourvil, Paul Meurisse, Françoise Deldick, Daniel Ceccaldi, Roger Carrel, M. Choura. — Une bonne idée. De quoi faire un bon film populiste traditionnel français (dans le bon sens du terme) comme en a déjà faits Joffé. Et avec Bourvil, grand acteur (déjà utilisé par Joffé). Malheureusement, la pauvre idée reste bien seule, outre qu'elle vole bien bas. En plus, l'apparition de Meurisse, dans un numéro à effets indigne d'un conservatoire de quartier, lui coupe les ailes au premier quart du film. La suite s'étale comme une petite mare d'eau putride. M.D.

*Guerre secrète*, film à sketches de Terence Young, Christian-Jaque et Carlo Lizzani, avec Bourvil, Henry Fonda, Vittorio Gassman, Annie Girardot, Georges Marshal, Peter Van Eyck, Robert Hossein, Robert Ryan, Mario Adorf, Jacques Sernas, Maria Grazia Buccella. — Voir, pour l'essentiel, *Furia à Bahia*. Pour l'accessoire, signalons que le moins mauvais des trois sketches qui composent ce puzzle étique est peut-être le premier, de Terence Young, mais c'est sûrement grâce à Henri Fonda et Robert Ryan. Il faut d'autre part réserver aux anthologies futures du cinéma comique le rôle de Bourvil en sirène des profondeurs et celui de Mme Annie Girardot en espionne au double regard. — J.-L. C.

*Merveilleuse Angélique*, film en Scope et en couleur de Bernard Borderie, avec Michèle Mercier, Jean Rochefort, Claude Giraud, Jean-Louis Trintignant, Giuliano Gemma, François Maistre, Robert Porte, Noël Roquevert, Claire Maurier, Jacques Toja. — C'est une suite, mais ce n'est pas une fin. Un carton, après le dernier plan, nous prévient d'ailleurs loyalement : « Avec Angélique, ce n'est jamais fini ». Hélas ! Et d'annoncer la suite, qui ne sera pas, non plus, la fin : *Angélique et le Roy...* La dame et ses drames sont d'un intérêt si limité qu'il ne faudra pas moins d'une bonne dizaine de films pour laisser entrevoir l'ombre d'une possibilité de leur existence. Cela se voudrait l'équivalent des films d'aventures américains, aux péripéties bariolées. C'est l'assez exact équivalent de ces films italiens, anémiques, fauchés, languissants, qui eux-mêmes... — J.-A. F.

## 16 films américains

*Baby, the Rain Must Fall* (*Le Sillage de la violence*). Voir critique dans ce numéro page 69.

*Black Spurs* (*Les Eperons noirs*), film en Scope et en couleur de R.G. Springsteen, avec Rory Calhoun, Terry Moore, Linda Darnell, Scott Brady, Lon Chaney, Bruce Cabot, Richard Arlen. — Pour avoir perdu une femme en faisant son devoir avant l'amour, le bon tireur Santee, déçu par la confusion des cibles, décide d'arriver et de truander, mais la morale dit son mot à la fin. Jeu conventionnel des acteurs, seul Bruce Cabot y nage. — A.J.

*Crack in a World* (*Quand la terre s'entrouvrira*), film en couleur d'Andrew Marton, avec Dana Andrews, Janet Scott, Kieron Moore, Alexander Knox. — Un principe de S.F. réaliste, un petit peu vernien. C'est-à-dire : où l'imagination développe les virtualités du possible jusqu'à les faire déboucher sur le fantastique. Ici : la recherche du magma par un puits atomiquement foré, lequel dégénère en crevasse qui se circularise, provoquant la satellisation lunaire d'un morceau rond de notre Terre. Il y a de beaux moments, mais Marton déçoit quand même, vu ce qu'on attendait de lui après ses différents travaux dans les films des autres et sa réussite dans son film de guerre, très beau (voir article de J.-P. Biesse). Car ça manque vraiment d'ossa-

ture. De nerfs aussi, ce qui aggrave, évidemment. Mais Dana Andrews, en mégalomane cancéreux, est remarquable. — M.D.

*Cry of Battle* (*Une fille dans la bataille*), film de Irving Lerner, avec Van Heflin, Rita Moreno, James MacArthur, Leopoldo Salcedo, Sidney Clute. — Au milieu des Américains, Japonais et Philippins : l'itinéraire hasardeux d'un jeune homme, d'une jeune fille et d'un vieil aventurier. Celui-ci, irresponsable, dangereux, touchant, cynique, provoque sans cesse des désastres, jusqu'au moment où le jeune homme, passant de la fascination à la pitié puis à la révolte, le tue. En bref : le devoir contre l'inconscience, la cause contre le cynisme, le passage à l'âge d'homme via l'amour, et bien des choses encore, dites avec sincérité, talent, force (parfois) et toujours bien sympathiquement. — M.D.

*Fluffy* (*Le Fauve est déchaîné*), film en couleur d'Earl Bellamy, avec Tony Randall, Shirley Jones. — Suite de catastrophes en chaîne (très lâche d'ailleurs) provoquées (on se demande bien pourquoi) par un brave lion qui doit avoir l'âge de Cécile Sorel mais a infiniment moins d'abattage. — M.D.

*The Gun Hawk* (*Le Justicier de l'Ouest*), film de Edward Ludwig. — Voir critique dans notre prochain numéro.

*The Hanged Man* (*Le Prix d'un meurtre*), film en couleur de Donald Siegel, avec Vera Miles, Edmond O'Brien, Robert Culp, Norman Fell, Brenda Scott. — En devenant, chez Universal, un fonctionnaire du remake, Siegel semble perdre une à une ses dernières qualités : encore convient-il de remarquer que, comparés à cette fade reproduction du célèbre *Ride the Pink Horse* de Robert Montgomery, *The Killers*, tout artificiels et patauds qu'ils étaient, paraissent alertes et astucieux. De plus, les rares velléités de transposition ne sont guère heureuses, et le Mexique qui servait de cadre à l'original était plus original que la Nouvelle-Orléans carnavalesque et métaphorique chargée ici de donner quelque profondeur à l'anecdote. Les gros plans, hideux, ne paraissent avoir d'autre fonction que celle de dénoncer l'épaisseur mal étalée des maquillages. Vera Miles, ridée et vieillie, déçoit. Petite compensation auditive : la jolie voix d'Astrud Gilberto, soutenue par les élégantes arabesques de Stan Getz. Mais cela ne dure qu'une minute, et le reste est bien grimaçant. — J.-A. F.

*A House Is Not a Home* (*La Maison de Madame Adler*), film de Russell Rouse avec Shelley Winters, Robert Taylor, Cesar Romero, Ralph Taeger, Kaye Ballard, Broderick Crawford, Mickey Shaughnessy, Jesse White, Connie Gilchrist, Steven Peck, Stanley Adams, Lewis Charles, Bennu Rubin, Constance Dane, Hayden Rorke, J. Pat O'Malley, Meri Welles. — Les « roaring twenties » vues par les yeux d'une maquerelle au grand cœur qui jusqu'au dernier moment ne comprend pas réellement ce qu'elle a obligé ses « filles » à faire (sic !). Malgré le handicap initial (une production Joseph Levine, le nouveau Bronston), Rouse se sort très honorablement de l'entreprise, traitant par touches pointillistes cette tumultueuse période. Impeccable direction d'acteurs (Taylor, Charles, Peck et surtout Cesar Romero en Lucky Luciano) bien que Shelley Winters se prenne trop souvent pour Bette Davis. — P.B.

*I'd Rather Be Rich* (*Deux fiancés sur les bras*), film en couleur de Jack Smight, avec Sandra Dee, Robert Goulet, Andy Williams, Maurice Chevalier, Charlie Ruggles, Gene Raymond, Hermione Gingold, Allen Jenkins, Rip Taylor, Laurie Main, Don Clark, Jill Jackson, Milton Frome. — Dans le cadre de la politique de la comédie aseptisée, fleuron actuel de l'Universal. Aussi bête et encore plus mal fait que les films matriarcaux de Doris Day. Avec Jewison, Smight, nouveau venu de la T.V., semble bien être l'un des metteurs en scène les plus nuls de l'Universal. A part une grande bataille de cabotinage entre Chevalier et Hermione Gingold, échappés de *Gigi*, notons une séquence onirico-médiévale, réminiscence de *All Ashore* de Richard Quine. — P.B.

*Kitten With a Whip* (*La Chatte au fouet*), film de Douglas Hayes, avec Ann-Margret, John Forsythe, Peter Browon, James Ward, Patricia Barry, Richard Anderson, Diane Sayer, Ann Doran, Audrey Dalton, Leo Gordon, Maxime Stuart, Mildred von Hollen, Doodle Weaver, Hal Hopper. — Sur le schéma combien usé de *Key Largo* et de *The Desperate Hours*, une anecdote banale fait s'échouer et s'affronter dans la villa d'un candidat sénateur une délinquante juvénile et trois de ses copains plus drogués que véritablement beatniks. Chantage, regards méchants et coups de couteau usuels. La « sortie » en catastrophe et les péripéties exotiques à T-Town (Tijuana pour les touristes) évoquent un *Touch of Evil* de pacotille. Ann-Margret n'est pas à son affaire dans un rôle très conventionnel qui brime ses élans ; John Forsythe en revanche, dans la position peu enviable de futur sénateur, donne par moments à ce pensum un semblant d'émotion. — C.O.

*Nature's Sweethearts* (*Sexy Party*), film en couleur de Larry Wolk, avec Maria Stinger, Dick Powers, Hebala Hopkins, Lex Shaw, Cindy Lee. — Grotesque sous-produit d'un genre florissant aux Etats-Unis et oublié aussi bien par les distributeurs français que par les index américains : le film nudiste. De cet hymne au nu, on ne peut retenir qu'un mariage nudiste, sommet de ridicule et de mauvais goût, et un amusant générique dans lequel les acteurs (nus) portent leurs propres noms sur leurs corps. Le reste est triste... — P.B.

*Pile ou farces*, dessins animés en couleur de Walt Disney, avec Donald, 1963. — Anthologie de quelques célèbres aventures de Donald, présentées par le Maître en personne. Elles ont vieilli, elles ont bien vieilli, elles ont mal vieilli, elles sont sans âge, c'est selon, et cela dépend en partie de vos propres souvenirs d'enfance. Il devient difficile d'être juste avec Disney, dont l'esthétique « ronde » est reniée par toute l'animation moderne. Cet homme fabuleusement riche n'a personne à qui transmettre son héritage, mais il semble fort bien s'en accommoder. — A.J.

*The Rounders* (*Le Mors aux dents*), film en couleur de Burt Kennedy, avec Glenn Ford, Henry Fonda, Sue Ane Langdon, Hope Holiday, Chill Wills, Edgar Buchanan, Kathleen Freeman, Joan Freeman, Denver Pyle, Barton MacLane, Doodles Weaner, Allegra Vanon. — Aventures et mésaventures de Fonda, d'un cheval et de Glenn Ford. Ce second film de Burt Kennedy témoigne de l'alternative qui se pose aujourd'hui pour le western. Ou bien, en respecter les lois et les ressorts traditionnels, mais pour mieux les confisquer au profit de préoccupations personnelles (Peckinpah : *Major Dundee*, Daves : *Spencer's Mountain*), ou bien promener un regard froid et documentaire sur ce qui reste de la mythologie de l'Ouest. C'est ce que fait ici Burt Kennedy ; ce qu'il raconte, c'est l'histoire de deux dresseurs de chevaux, déjà anachroniques et déplacés. Mais si leur vie, leurs joies, leurs ambitions ont quelque chose de vain et de dérisoire, c'est sans complaisance ni cabotinage aucun de la part du cinéaste. Au contraire, il fait comme s'il n'y avait jamais rien eu avant : là où l'on s'attend à une évocation émue ou à une parodie ironique, nous ne sommes conviés à ne voir que certains gestes routiniers et sans prestige. Sans passé glorieux ni lendemains qui chantent : simplement des hommes aux prises avec le vague et l'inconsistance de la vie. C'est l'étrange mérite du film de Kennedy d'avoir pris ce vide pour objet. — S.D.

*The Sword of Ali Baba* (*Les Exploits d'Ali Baba*), film en couleur de Virgil Vogel, avec Peter Mann, Jocelyn Lane, Frank McGrath, Gavin McLeod, Frank Puglia, Peter Whitney, Greg Morris, Frank de Kowa, Irene Tsu. — S'il est sympathique de voir l'Universal revenir à ses vieilles amours, délaissant pour une fois Doris Day et Sandra Dee, on ne peut que déplorer le pillage que constitue cette entreprise. Un tiers du film (toutes les scènes d'action, tous les plans généraux, tous les plans extérieurs) est composé de stock-shots d'*Ali Baba and the 40 Thieves* (Arthur Lubin — 1944). La mise

en scène de Virgil Vogel étant totalement nulle, le seul intérêt du film est de permettre au spectateur attentif de reconnaître, de temps en temps, dans quelques plans, Maria Montez, John Dall et Turhan Bey, héros du film de Lubin. — P.B.

*Sylvia* (*L'enquête*), film de Gordon Douglas — Voir critique dans notre prochain numéro.

*36 Hours* (*36 heures avant le débarquement*), film de George Seaton, avec James Garner, Eva-Marie Saint, Rod Taylor, Werner Peters, John Banner, Russel Thorson, Alan Napier, Oscar Beregi, Ed Gilbert, Sig Ruman, Celia Lovsky, Karl Held, Martin Kosleck. — Au départ une grande idée historico-fantastique, sur un principe para-borgésien. Les amateurs se doivent donc de voir ce film, ne serait-ce que pour le raconter à leurs amis. Si ceux-ci, alléchés, veulent à leur tour voir le film, ils assisteront à une belle démonstration de la façon dont on peut massacrer une histoire. Donc, de toute façon, ils n'auront pas perdu leur temps, outre qu'ils auront pu apprécier le très beau numéro d'Eva-Marie Saint. — M.D.

## 8 films italiens

*Le bambole* (*Les Poupées*), film à sketches de Dino Risi (*Le Coup de téléphone*, avec Virna Lisi, Nino Manfredi), Franco Rossi (*La Soupe*, avec Monica Vitti, John Carlsen, Orazio Orlando, Roberto De Simone, Gianni Rizzo), Luigi Comencini (*Le Traité de génétique*, avec Elke Sommer, Maurizio Arena, Piero Focaccio), et Mauro Bolognini (*Monsieur Cupidon*, avec Gina Lollobrigida, Akim Tamiroff, Jean Sorel). — Le film a fait scandale, dit-on, en Italie, et son aspect raccrocheur ne semble pas avoir de motivations plus profondes que celles d'enfreindre ironiquement ou crapuleusement selon le cas, quelques (petits) tabous transalpins. Mais *Les Monstres*, bien sûrs, ou même *Haute Infidélité* mariaient mieux drôlerie et impertinence. Le Risi est facile mais assez plaisant, pas trop vulgaire, assez bien fait, et doit beaucoup à l'excellent Nino Manfredi. Le Rossi est épais, lourdaud, pas très efficace malgré la répétition obstinée d'un effet unique, sur un principe convenant mieux à l'habileté d'un Germi. On pressent que Monica Vitti pourrait être fort amusante dans une bonne comédie, où elle serait la première à s'amuser. Le Comencini est consternant de délayage et de grossièreté, et Elke Sommer y cabotine faiblement et pauvrement, sans grâce et sans énergie. Le Bolognini enfin vaut surtout par la composition étonnante du grand Tamiroff, effrayant, seigneurial, voire émouvant sous un habit ecclésiastique qu'il semble porter de toute éternité. Lollobrigida lui donne la réplique, amaigrie et emplumée. Sorel n'est pas mal. Dans l'ensemble, beaucoup de grisaille, de platitude, d'ennui, pour deux ou trois (légers) sourires. — J.-A. F.

*Ercole contro Roma* (*Samson contre tous*), film en Scope et en couleur de Piero Pierotti avec Alan Steel, Wandisa Guida, Domenico Palmara, Daniele Vargas, Livio Lorenzon, Andrea Aureli. — ... Ou *Hercule contre Rome* (titre italien) : l'important, on le voit, c'est *contre*, le reste participant d'une crise de l'identité généralisée où nos héros s'affirment dans un bel anonymat mythologique. Il est amusant, d'autre part, d'appliquer aux peplums l'analyse que Roland Barthes fait du catch (in, justement, « Mythologies »), les signes participant ici d'une lisibilité unilatérale de même nature ético-musculaire. Voilà beaucoup d'honneur, dira-t-on, mais il faut bien se raccrocher à quelque chose... — J.-A. F.

*Ercole, Sansone, Maciste, Ursus : gli invincibili* (*Le Grand Défi*), film en Scope et en couleur de Giorgio Capitani, avec Alan Steel, Nadir Baltimor, Red Ross, Yann Larvor, Helena Chanel, Lia Zoppelli, Luciano Marin, Livio Lorenzon, Moira Orfei, Nino Dal Fabro, Arnaldo Fabrizio, Valentino Macchi, Nino Marchetti, Elisa Montez, Maria Luisa Ponte, Conrado San Martin, Carlo Tamberlani, Attilio Tosato. — Dernier avatar — vaguement humoristique de surcroît — d'une surenchère de héros fatigués : Maciste, Hercule, Samson, Ulysse. Plus les dames : Omphale, Dalila, et Dieu enfin, je veux dire Zeus. On aurait plutôt envie, désormais, de dénombrer les absents : Prométhée, Roland, Fracasse, Belliou la Fumée, Ninon de Lenclos, Messaline, Bouddha, Werther, Dracula, Pétain, Juross. A suivre. — A.J.

*Les Faux-jetons*, film d'Ermanno Donati et Louis Carpentier, avec Sylva Koscina, Philippe Noiret, Louis Seigner, Christine Cajoni, Valérie Fabrizi. — Comment ne pas tomber dans l'arbitraire à tout prix à propos de cette plate comédie policière ? Disons que c'est le prototype du film rendu non visible par la seule présence d'une actrice féminine aussi principale et unique qu'insupportable. A.T.

*Il leone di Tebe* (*Hélène, reine de Troie*), film en Scope et en couleur de Giorgio Ferroni, avec Mark Forest, Yvonne Furneaux, Massimo Serato, Pierre Cressoy, Rosalba Neri, Alberto Lupo, Nerio Bernardi, Carlo Tamberlani. — Hélène, veuve de Ménélas (présumé mort) échoue sur les rivages égyptiens en compagnie du fidèle Arion (Mark Forest). Le Pharaon Ramsès la convoite, mais elle se refuse. Alors, coup d'Etat : Ramsès est assassiné et les grecs emprisonnés. Mais les troupes du souverain légitime Amenophis, commandées par, justement, Ménélas (qui mourra bientôt quand même) ne sont heureusement pas loin. Les costumes italiens sont solides : depuis le temps qu'ils servent ces (plus ou moins) arrangements de la mythologie et de l'histoire, ils font encore effet, et le ton emprunté, style Comédie Française (dans la V.F.), ne fait que leur donner plus de lustre. — J.-P. B.

*Maciste nelle minière di re Salomone* (*Maciste dans les mines du roi Salomon*), film en Scope et en couleur de Martin Andrews, avec Reg Park, Wandisa Guida, Dan Harrison, Eleonora Bianchi, Leonard G. Elliot, Carlo Tamberlani, Bruno Scipioni, Giuseppe Addobbati, Nino Persello, Loris Loddi. — Le héros s'appelle en français Mage — Icare, Magikar ou Maggi-Quart (l'orthographe, en l'absence d'inscriptions, est laissée à la fantaisie de chacun). Les péripéties refusent consciencieusement la moindre part d'ombre et de suspense et c'est la présence de machines diverses (à torturer, à mouler) qui retient l'attention par un côté artisanal rare dans ce genre de films. On ne cherche pas à en mettre plein la vue et, aux effets de foule, cavalcades, batailles, sont préférés crimes, travaux et complots en douceur, avec personnel réduit — témoin le dernier quart d'heure où tout le monde, tyrans compris, attend impatient et passif que Maciste (ou son équivalent), fort de l'immobilisme bien connu des forces de l'ordre, délivre calmement le jeune couple promis à l'or bouillant. — J.-C. B.

*La moneta spezzata* (*Un aero per Baalbeck*) (*Dernier avion pour Baalbeck*), film en Scope et en couleur d'Hugo Fregonese et Marcello Giannini, avec Rossana Podesta, Jacques Sernas, George Sanders, Folco Lulli, Yoko Tani, Leopoldo Trieste, Mirando Martino, Alfredo Varelli, 1963. — Incompréhensible conflit entre un agent du F.B.I. et un chef de gang anonyme. Tout le film est construit en poursuites allusives et en cache-cache indirect. Le déroulement impitoyable ne s'autorise aucune digression. L'identité des personnages est tellement mystérieuse et le canevas anecdotique tellement embrouillé que la tension dramatique apparaît délibérément outrancière. L'ambiguïté des dialogues est sans cesse renforcée par les effets équivoques et agressifs de la mise en scène ne livrant de la situation que des indices trop implicites. L'impression de confusion un peu niaise il faut le dire que procure le film nous le laisse voir jusqu'au bout. A.T.

*Novanta notti in giro per il mondo* (*Les Nuits scandaleuses*), film en Scope et en couleurs de Mino Loy.

— Interminable promenade très nocturne mais pas scandaleuse du tout. Il paraît qu'on passe d'un pays à un autre en changeant de cabaret. Il s'agit probablement d'approfondir et de développer un numéro unique tant par sa médiocrité que par sa fadeur. Les consommateurs habituels auront confirmation de l'absence totale d'érotisme qui règne en semblable production. — A.T.

## *5 films anglais*

*The Devil Ship Pirates* (*Les Pirates du diable*), film en Scope et en couleur de Don Sharp avec Christopher Lee, Andrew Keir, John Cairney, Duncan Lamont, Michael Ripper, Ernest Clark, Barry Warren, Suzan Farmer, Natasha Pyne, Annette Whiteley, Charles Houston, Leonard Fenton, Bruce Beeby, June Ellis. — En 1588, la flotte anglaise écrase l'Armada de Philippe II. Le capitaine-pirate Robeles, au service de l'Espagne, cache son bateau le « Diablo » dans les marais de Cornouailles, où il pense le réparer. Pour obtenir l'aide des habitants, il leur fait croire à la victoire de l'Espagne, et que l'Angleterre est occupée. Pourtant le film n'est pas : « si l'Armada avait été réellement invincible ». Il aurait fallu beaucoup de rigueur et de précision alors que tout est schématisé (et non simplifié), romancé (et non raconté), vulgarisé (et non poétisé) : les rapports entre occupants et occupés, Anglais, pirates, résistants, capitaine ou notables. Seuls les décors naturels sont judicieusement choisis. Mais si vous faites foin de l'Histoire et aimez les belles histoires de pirates, allez plutôt voir *High Wind On Jamaïca*. — J.-P. B.

*East of Soudan* (*A l'Est du Soudan*), film en couleur de Nathan Juran, avec Anthony Quayle, Sylvia Syms, Derek Fowlds, Jenny Agutter, Johnny Sekka. — Beau ramassis de racismes : à la fin du siècle dernier, trois Blancs anglais (un officier, un sergent et une jeune fille) se trouvent pris entre les Arabes et les Noirs qui se font la guerre. Connaissant l'accueil qui leur est réservé dans les deux camps, ils préfèrent la fuite. Réalisation molle. Les acteurs ne semblent heureusement pas prendre ça très au sérieux et Sylvia Syms nous rappelle agréablement le bon temps des *Vierges de Rome*.

J.-P. B.

*A Hight Wind On Jamaïca* (*Cyclone à la Jamaïque*), film d'Alexander Mackendrick. — Voir critique dans notre prochain numéro.

*The Knack and How to Get It* (*Le Knack et comment l'avoir*). — Voir, dans notre dernier numéro, entretien avec Richard Lester, compte rendu de Cannes (Fieschi), et critique dans ce numéro, page 66.

*She* (*La Déesse de feu*), film en Scope et couleur de Robert Day, avec Ursula Andress, Peter Cushing, Bernard Cribbins, Christopher Lee, John Richardson, Rosenda Monteros, Andre Morell. — Un sujet plus beau (sans mal) que l'Atlantide, mais joué fauché, toc, matériellement et spirituellement, avec apparitions intermittentes et statiques d'une Ursula en stuc. — M.D.

## *2 films allemands*

*Der letzte Ritt nach Santa Cruz* (*La Chevauchée vers Santa-Cruz*), film en Scope et en couleur de Rolf-Olsen, avec Edmund Purdom, Marianne Koch, Marisa Mell, Mario Adorf, Edmund Hashim, Walter Gillen, Florian Kuhne, Thomas Frisch, Sieghart Rupp, Klaus Kinski. — Sur le canevas, c'est encore un vilain bandit, qui une fois libéré, veut punir le brave shérif qui l'a fait arrêter. Rien de plus compréhensible, ma foi. Les moyens qu'il emploie ne sont pas très honnêtes (mais étant bandit...) et un peu violents : notre ami kidnappe le fils et la femme de son rival, puis tue et terrorise quelques personnes. Mais, pour éviter de parler des inévitables dessous politiques quo cache toute œuvre germanique, disons simplement, pour prouver l'immoralité de celle-ci et son esprit revanchard, que la maîtresse (Marisa Mell) du vilain étant bien plus jolie que la femme du bon, nous n'hésitons pas à prendre parti pour le premier... ou carrément à quitter la salle. — J.-P. B.

*Einer Frisst den Anderen* (*La Môme au dollars*), film de Ray Nazzaro, avec Cameron Mitchell, Jayne Mansfield, Elisabeth Flickenschildt, Dody Heath, Pinkas Braun, Werner Peters, Ivo Salter, Isa Miranda. — Si le sujet est éculé (les sanglantes conséquences d'un hold-up), le traitement est en revanche beaucoup plus curieux. Nazzaro délaisse à la fois le western, son terrain d'élection, et les studios californiens pour se complaire dans le post-expressionnisme le plus confus et le plus baroque. Dès l'ouverture (Jayne Mansfield à demi nue, embrassant, froissant et piétinant des billets de 1 000 $), le parti-pris est manifeste. Des décors (la villa à l'orientale) à l'interprétation (le jeu de Werner Peters et Elisabeth Flickenschildt qui semblent se croire à la grande époque de la U.F.A.), de la misogynie du scénario à l'anéantissement total des protagonistes, le film est assez étrange pour ne pas être inintéressant. Malheureusement, son incursion européenne n'a rien appris à Nazzaro. — P.B.

## *1 film autrichien*

*Le Hibou chasse la nuit*, film de Werner Klinger, avec Roger Hanin, Ron Randell, Virginie Rodin. — Nous ne savions pas que Le Tigre, la nuit, se réfugiait chez le Hibou. Voilà qui est chose faite. Et c'est grâce a un hold-up à Marseille que nous sommes au courant. Malgré beaucoup de cachoteries, disons tout de suite que c'est l'antiquaire le vrai chef de tout cela, et pourtant ce n'est pas du malheureux Werner Klinger que nous voulions parler ; sa réalisation n'est pas ce qu'on peut appeller du « cinéma moderne » : insipide, inodore, sans saveur, sans âge. — J.-P. B.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Albert Juross, Claude Ollier et André Téchiné.



Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I. - C.D.D., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot.






*cahiers du cinéma prix du numéro : 4 francs*